2008
中国音乐年鉴

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

责任编辑：王　红　周进生
封面设计：刘玲子

ISBN 978-7-5039-4986-9

9 787503 949869 >

定价：60.00元

中国
音乐年鉴

2008

中国艺术研究院音乐研究所　编
主　编　李　玫
副主编　林　晨

文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House

图书在版编目（CIP）数据

中国音乐年鉴·2008/中国艺术研究院音乐研究所编
—北京：文化艺术出版社，2011.4
ISBN 978-7-5039-4986-9

Ⅰ.①中…　Ⅱ.①李…　Ⅲ.①音乐—中国—2008—年鉴
Ⅳ.①J605.2-54

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2011）第 043491 号

中国音乐年鉴·2008

编　　者　中国艺术研究院音乐研究所
责任编辑　王　红　周进生
责任校对　方玉菊
出版发行　文化艺术出版社
地　　址　北京市东城区东四八条 52 号　100700
网　　址　www.whyscbs.com
电子邮箱　whysbooks@263.net
电　　话　（010）84057666（总编室）　84057667（办公室）
　　　　　84057691—84057699（发行部）
传　　真　（010）84057660（总编室）　84057670（办公室）
　　　　　84057690（发行部）
经　　销　新华书店
印　　刷　国英印务有限公司
版　　次　2011 年 9 月第 1 版
　　　　　2011 年 9 月第 1 次印刷
开　　本　880×1230 毫米　1/32
印　　张　20.875
书　　号　ISBN 978-7-5039-4986-9
定　　价　60.00 元

版权所有，侵权必究。印装错误，随时调换。

编　　辑　（按姓氏笔画为序）
陈燕婷　冯卓慧　孙晨荟
编　　务　张春香　赵　倩

目 录

综 述

学术研究

陈其射·2007年乐律学研究综述 …………………………… (3)
李宏峰·2007年古代音乐史研究综述 ……………………… (13)
邵晓洁·2007年音乐考古研究综述 ………………………… (31)
冯长春·2007年中国近现代音乐史研究综述 ……………… (45)
李海鸥 李明辉·2007年汉族民歌研究综述 ……………… (67)
刘永福·2007年中国少数民族"原生态"民歌研究综述 … (86)
郭克俭、张大军·收获的喜悦
——2007年戏曲音乐研究综述 ……………………… (93)
孔续茜·2007年音乐美学研究综述 ……………………… (111)
邹 彦·2007年西方音乐史学研究综述 ………………… (127)
陈红岩·2007年作曲技术理论研究综述 ………………… (134)
李 亚·田野的耕耘与收获
——2007年民族音乐学研究综述 …………………… (153)
王 歆·2007年世界民族音乐研究综述 ………………… (171)
明 言·百花齐放 百家争鸣
——2007年中国音乐批评考察报告 ………………… (187)

专题研究

戴俊超·中国近现代音乐社团研究成果综述 ……………… (211)

孟凡玉·2007年仪式音乐研究综述 …………………………… (233)
杨采芳·音乐学中的社会性别研究综述 ……………………… (251)
李　娟·乐器学研究综述 …………………………………………… (274)

音乐教育

刘　沛·多元视角关注下的专业音乐教育
——2007年专业音乐教育研究综述 ……………… (293)
李雅宁·2007年国民音乐教育研究综述 ……………………… (304)

音乐创作及有关评论

汪静渊·2007年中国器乐新作综述 …………………………… (321)
满新颖·花开墙外、内现生机
——2007年中国歌剧音乐剧创作、演出与
研究述评 …………………………………………… (337)

特别报导

周凡夫·2007年香港古典乐坛纪要 …………………………… (357)
刘靖之·香港的音乐创作和学术研究（1996—2006） …… (377)
吕钰秀·2007年台湾音乐综述 ………………………………… (384)
代百生·2007年澳门音乐状况综述 …………………………… (402)

资料汇编

音乐活动纪事

张春香辑·2007年音乐活动纪事 ………………………………… (423)

音乐比赛评奖

姚　慧辑·2007年国内音乐比赛获奖名单 …………………… (441)

周函旭辑·2007年国际音乐比赛获奖名单 ……………………（446）

博士论题

2006年度

王清雷·西周乐悬制度的音乐考古学研究 ……………………（451）
章华英·古琴音乐打谱之理论与实证研究 ……………………（453）
吴　凡·秩序空间中的仪式性乐班
——阳高庙会中的阴阳与鼓匠 ……………………（455）
姜之国·德彪西《佩里亚斯与梅丽桑德》与贝尔格《沃采克》和声比较研究 ……………………（457）
班丽霞·勋伯格的表现主义音乐与视觉艺术之关系研究 …（459）
王　宁·中国民族管弦乐队的源流及发展 ……………………（461）
潘国强·河南笙管乐研究 ……………………（463）
汤　琼·中国大陆高等专业音乐教育体制的发展研究 ……（465）
贾国平·新乐探寻
——中国现代音乐创作选例研究 ……………………（467）
蒲　方·中国钢琴音乐创作"民族化"探索的三个阶段 …（469）
张继红·18世纪上半叶意大利正歌剧咏叹调研究 …………（471）
阮　弘·江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观 ……（473）
刘　瑾·萨蒂研究：风格、技术与价值 ……………………（475）
张旭儒·潘德列茨基早期音乐作品中的"音色—音响"观念及其创作技法研究 ……………………（477）
王　勇·王光祈留德生涯与西文著述研究 ……………………（479）
梁红旗·索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品技法特征研究 ……（481）
于　青·多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲的风格与结构 …（483）
黄大同·沈括《梦溪笔谈》律论之研究 ……………………（485）
邹　彦·论古典奏鸣曲式的形成 ……………………（487）
金毅妮·18—19世纪管弦乐法素描风格研究 ………………（489）
田艺苗·潘德列茨基早期作品中的复调技法 ………………（491）

王菲菲·论南宋音乐文化的世俗化特征及其历史定位 ……(493)
刘绵绵·中国音乐基础理论教育发展脉络研究 ……………(495)
王　州·《世界民族音乐》课程论研究 ……………………(497)
李祖胜·二胡艺术与江南文化 ………………………………(499)
施　咏·中国人音乐审美心理研究 …………………………(501)
2007 年度
周雪丰·钢琴音乐的力度形态研究
——以勃拉姆斯 Op. 5 与 Op. 117 为例的乐谱与
音响比较 ……………………………………………(503)
程晖晖·秦淮乐籍研究 ………………………………………(505)
孟凡玉·假面真情
——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究 …(507)
孔培培·从拉魂腔到柳琴戏
——一个剧种的历史传承与时代变迁 ……………(509)
李宏锋·礼乐张力下的音乐体认
——以春秋战国礼乐关系为中心 …………………(511)
吴　静·中国民族唱法音色的声学阐释
——以女声为例 ……………………………………(513)
雷兴明·承先锋之锐　拓回归之新
——克里斯托夫·潘德列茨基前四部交响曲创作
技法的分析与研究 …………………………………(515)
徐　璐·塞缪尔·巴伯协奏曲的创作研究 …………………(517)
柯　扬·有限的相对主义
——论音乐的价值及其客观性 ……………………(519)
王桂升·巴托克弦乐四重奏创作技法研究 …………………(521)
刘聪明·现代京剧《红灯记》音乐研究 ……………………(523)
李如春·蒂皮特四部交响曲作曲技术分析研究 ……………(525)
常　平·20 世纪管弦乐创作发展初探 ………………………(527)

李晓冬·感性智慧的思辨历程
——西方音乐思想中的形式理论 …………………… (529)
李 昕·论阿金·尤巴的“非洲钢琴艺术” ……………… (531)
嘉雍群培·藏传佛教密宗“死亡修行”仪式音乐研究 …… (533)
何宽钊·哲学——美学视野中的西方和声演进 ………… (535)
李延红·“北侗”婚恋礼俗音乐的文化考察研究 ………… (537)
刘小龙·“从心灵中来——但愿再次——回到心灵”
——论贝多芬《庄严弥撒》的创作 ……………… (539)
高拂晓·期待与风格
——迈尔音乐美学思想研究 ……………………… (541)
安 宁·布里顿两部歌剧的研究
——《彼得·格莱姆斯》和《命终威尼斯》 …… (543)
郭金玲·弗朗索瓦·库普兰的羽管键琴音乐及其语境 …… (545)
王婷婷·勋伯格的宗教思想对其音乐创作的影响 ………… (547)
张艳丽·山西四大梆子唱腔研究 ………………………… (549)
康瑞军·宋代宫廷音乐制度研究 ………………………… (551)
于 洋·卡特音乐的时空秩序 …………………………… (553)
许志斌·武满彻中期作品研究 …………………………… (555)
张千一·碰撞、对话与交融
——就尹一桑《第二交响乐》论其后期创作思维的
主要特征 …………………………………… (557)
阳 军·关于调性音乐中连接性结构的若干表现形态和
功能意义的研究 ……………………………… (559)
张 磊·论支声及其在西方现代音乐中的应用 ………… (561)
谢 瑾·中国古代箜篌的研究
——从箜篌与古代王室的关系分析箜篌的
多重身份 …………………………………… (563)
单 林·稻作文化之谷

——江苏中北部地区田歌的存在方式及其稻作文化意义 …… (565)
刘晓江·中国近代和声技法的调域类型及历史走向 …… (567)
吴志武·《新定九宫大成南北词宫谱》研究 …… (569)
王安潮·唐大曲考 …… (571)
王丹丹·巴赫《b小调弥撒》风格研究 …… (573)
丁　好·论古典奏鸣曲的形成 …… (575)
杨　健·20世纪西方器乐演奏风格的结构特征及其形成原因——基于计算机可视化音响参数分析的研究 …… (577)
叶松荣·断裂与失衡：中西视野下的西方20世纪“新音乐”创新的局限性分析 …… (579)
郑俊晖·朱熹音乐著述及思想研究 …… (581)
徐美辉·20世纪湖南音乐家群体研究 …… (583)
冯效刚·20世纪上半叶中国钢琴音乐文化 …… (585)
杨曦帆·“藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究 …… (587)
南鸿雁·沪宁杭地区近现代天主教音乐考察研究 …… (589)
卿　菁·美国百老汇“整合音乐剧” …… (591)

音乐演出情况

于涛辑·中国爱乐乐团2007年演出季记录 …… (593)
上海交响乐团艺术档案室提供·上海交响乐团2007年演出情况 …… (604)
赵倩辑·北京交响乐团2007年演出季记录 …… (624)

音乐出版档案

石林昆辑·2007年音乐图书出版档案 …… (629)
邵晓洁辑·2007年刊发音乐考古资料汇编 …… (643)

编后记 …… (648)

Annual of Chinese Music/2008

Table of Contents

Reviews

Academic Studies

Chen Qishe: Studies of Theory and Temperament in 2007/ **3**

Li Hongfeng: Studies of Chinese Ancient Music History in 2007/ **13**

Shao Xiaojie: Archaeological Findings and Studies of Chinese Musical Archaeology in 2007/ **31**

Feng Changchun: Studies of Chinese Modern and Contemporary Music History in 2007/ **45**

Li haiou and Li Minghui: Studies of Chinese Folk Songs in 2007/ **67**

Liu Yongfu: Studies of Chinese Minority Folk Songs in 2007/ **86**

Guo Kejian: Studies of Operatic Music in 2007/ **93**

Kong Xuqian: Studies of Musical Aesthetics in 2007/ **111**

Zou Yan: Studies of Western Music History in 2007/ **127**

Chen Hongyan: Studies of Compositional Theory and Technique in 2007/ **134**

Li Ya: Ethnomusicological Studies in 2007/ **153**

Wang Xin: Studies of World Music in 2007/ **171**

Ming Yan: Review of Music Criticism in Mainland China in 2007/ **187**

Research Projects

Dai Junchao: Studies of Chinese Modern and Contemporary Music Societies in 2007/ **211**

Meng Fanyu: Studies of Ritual Music/ **233**

Yang Caifang: Studies of Gender in Ethnomusicology/ **251**

Li Juan: Studies of Organology/ **274**

Music Education

Liu Pei: Studies of Professional Music Education in 2007/ **293**

Li Yaning: Studies of Nationwide Music Education in 2007/ **304**

Musical Performing Arts

Wang Jingyuan: Composition of Chinese Instrumental Music in 2007/ **321**

Man Xinying: Composition of Operatic Music in 2007/ **337**

Special Reports

Zhou Fanfu: Music in Hong Kong 2007/ **357**

Liu Jingzhi: Hong Kong Music Composition and Musicological Research 1996 –2007/ **377**

Lü Yuxiu: Music in Taiwan 2007/ **384**

Dai Baisheng: Music in Macao 2007/ **402**

Archives

Musical Events

Zhang Chunxiang: Chronicle of Major Musical Events in 2007/ **423**

Musical Competitions

Yao Hui: List of Winners at National Musical Competitions in 2007/ **441**

Zhou Hanxu: List of Winners at International Musical Competitions in 2007/ **446**

Doctoral Dissertations

Wang Qinglei: Research on Yue Xuan System of Western Zhou in View of Musical Archaeology/ **451**

Zhang Huaying: A Study on Theory and Evidence of Guqin Dapu/ **453**

Wu Fan: Ritual Musical Ensembles in Ordered Space: Gujiang and Yinyang of Temple Fair in the North of Shanxi Province/ **455**

Jiang Zhiguo: Researching and Comparing The Harmony of Debussy's *Pelleas et Melisande* and Berg's *Wozzeck*/ **457**

Ban Lixia: Relation between the Expressionist Music of Schoenberg and the Visual Art/ **459**

Wang Ning: The Origin and the Development of Chinese National Orchestra/ **461**

Pan Guoqiang: The Study of Henan Sheng and Wind Music/ **463**

Tang Quong: A Study on the System of Professional Music Education in Mainland China/ **465**

Jia Guoping: Seeking a New Approach: A Study on Three Representative Compositions of Chinese Contemporary Music/ **467**

Pu Fang: Three Stages of Exploration on "Nationalizing" Chinese Piano Music/ **469**

Zhang Jihong: Study of Arias in Italian Opera Seria in the First Half of the Eighteenth Century/ **471**

Ruan Hong: Comparison Research for the Evolvement of Jiangnan Sizhu and Guangdong Yinyue in Shanghai/ **473**

Liu Jin: Study on Satie: Style, Technique and Evaluation/ **475**

Zhang Xuru: The Study on Idea of Timbre – Acoustics and Compositional Science in Pendenreski's Works of His Early Music/ **477**

Wang Yong: A Study of Dr. Wang Guangqi's Career in Germany and His Writings in Germany/ **479**

Liang Hongqi: A Study to the Technique Character of Sofia Gubaidulina's Composition/ **481**

Yu Qing: The Style and Structure of Domenico Scarlatti's Keyboard Sonatas/ **483**

Huang Datong: A Study of Temperament in Shen Kuo's Dream Brook Sketchbook/ **485**

Zou Yan: On the Beginnings of the Classical Sonata Form/ **487**

Jin Yini: The Study of Sketch Style Orchestration in 18th – 19th Century/ **489**

Tian Yimiao: The Polyphony Technique of Krzysztof Penderecki's Early Works/ **491**

Wang Feifei: The Civil Character and Historical Orientation of the Dynasty of Nan Song Music Culture/ **493**

Liu Mianmian: A Study of the Development of Chinese Basic Music Theory Education/ **495**

Wang Zhou: Study on the Curriculum Theory of World Music/ **497**

Li Zusheng: The Art of Erhu and the Culture of Jiangnan/ **499**

Shi Yong: National Musical Aesthetic Psychology; Standard of Tone Color; Synaesthesia; Taste Aesthetic; National Character; Female Tendency; Sorrow Advocating/ **501**

Zhou Xuefeng: Research of Dynamics Pattern in Piano Music/ **503**

Cheng Huihui: Study on Yueji of Feudal China in Qinhuai/ **505**

Meng Fanyu: Real Feeling Behind Mask/ **507**

Kong Peipei: From Lahun Air to Liuqin Drama/ **509**

Li Hongfeng: The Music Recognition Under Ritual and Music Tension—Take the Ritual and the Music Relations in Spring and Autumn Period and the Warring States as a Center/ **511**

Wu Jing: Interpretation of Acoustics in Chinese Nationality Singing Timbre: Example of Female/ **513**

Lei Xingming: Succeeding the Spirit of Avant Garde and Breaking a New Way Return: Analysis and Study Penderecki's Four Symphonies on Writing Skills/ **515**

Xu Lu: The Compositional Studies of The Concertos by Samuel Barber/ **517**

Ke Yang: Limited Relativism——On the Value of Music and Its Objectivity/ **519**

Wang Guisheng: Research on the Writing Skill of Bela Bartok's Six String Quartets/ **521**

Liu Congming: A Study of The Music of *The Red Lantern*, a Modern Peking Opera/ **523**

Li Ruchun: Research on the Composition Skills of Micheal Tippet Four Symphonies/ **525**

Chang Ping: Analyze the Sample of Orchestral Works of 20th Century/ **527**

Li Xiaodong: A Speculative Process of Perceptual Intelligence—Formal Theory of Western Music Thoughts/ **529**

Li Xin: A Research on Akin Euba's African Pianism/ **531**

JiaYong Qunpei: Research Ceremony Music on Practice of Death of Tibetan Buddhist Tantra of Length/ **533**

He Kuanzhao: The Evolution of Western Harmony in Philosophy – Esthetics View/ **535**

Li Yanhong: The Investigation and Research on Love and Marriage Ceremony Music of Northern Dong Nationality/ **537**

Liu Xiaolong: "Von Herzen – möge es wieder – zu Herzen Gehn!": On Beethoven's Missa Solemnis about its Character, Belief Contents and Religion Background/ **539**

Gao Fuxiao: Expectation and Style: A Study on Mayer's Aesthetics of Music/ **541**

An Ning: A Study of Two Operas by Benjamin Britten: *Peter Grimes* and *Death in Venice*/ **543**

Guo Jinling: *François Couperin's Harpsichord Music and Its* Context/ **545**

Wang Tingting: The Influence of Schoenberg's Religious Thought on His Music/ **547**

ZhangYanli: Research on Rhyme Scheme of Si Da Bangzi in Shanxi province / **549**

KongRuijun: Research on the Court Music System of Song Dynasty/ **551**

Yu Yang: The Order of Time and Space in E. Carter's Music/ **553**

Xu Zhibin: A Study on the Works of Toru TaKemitsu During 1958 – 77/ **555**

Zhang Qianyi: Collision, Dialogue and Amalgamation/ **557**

Yang Jun: The Study on the Expression Conformation and the Function Meaning of the Transition Structure in Tonality Music/ **559**

Zhang Lei: On Heterophony and Its Application in Western Modern Music/ **561**

Xie Jin: A Study on Chinese Ancient Konghou/ **563**

Shan Lin: Culture Production of Paddy Working Economy/ **565**

Liu Xiaojiang: The Key Realm Types of the Chinese Modern Harmonic Techniques and their Historical Trends/ **567**

Wu Zhiwu: A Study of Comprehensive Anthology of Texts and Notation of Southern and Northern Opera Tunes in Nine Modes/ **569**

Wang Anchao: Study on Da – qu of Tang Dynasty/ **571**

Wang Dandan: A Study on the Style of J. S. Bach's Mass in B minor/ **573**

Ding Hao: On the Formation of the Classical Sonata/ **575**

Yang Jian: The Structural Characteristics and Their Causes of Instrumental Performance Style in the 20th Century/ **577**

Ye Songrong: Disconnection and Imbalance—An Analysis of Limitations in the Innovation of the Twentieth – Century Western "New music" from Both the Chinese and the Western Perspective/ **579**

Zheng Junhui: The Research on Zhu Xi's Musical Sources and Thoughts/ **581**

Xu Meihui: The Research of the 20th Century Groups of Hunan Musicians/ **583**

Feng Xiaogang: Chinese Piano Music Culture in First Half of 20th Century/ **585**

Yang Xifan: The Corridor of Tibetan – Yi Minority Belief Folklore the Study of Music and Dance/ **587**

Nan Hongyan: A Study of Catholic Music in Hu/Ning/Hang District in Modern Times/ **589**

Qing Jing: The Integrated Musical Concept of Theatrical Integration/ **591**

Musical Performances

Yu Tao: Seasons of Performances by the China Philharmonic Symphony Orchestra in 2007/ **593**

Shanghai Symphony Orchestra: Seasons of Performances by the Shanghai Symphony Orchestra in 2007/ **604**

Zhao Qian: Seasons of Performances by the Beijing Symphony Orchestra/ **624**

Musical Publications

Shi Linkun: Bibliography of Musical Books in 2007/ **629**

Shao Xiaojie: Bibliography of Journal Papers on Musical Archaeology Published in 2007/ **643**

Afterwords/ 648

综述

学术研究
专题研究
音乐教育
音乐创作及有关评论
特别报导

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007 年乐律学研究综述

陈其射

本年度我国乐律学研究仍保持着活跃的态势。在音乐和综合性刊物上发表的乐律学论文有 40 多篇。这些论文的研究范围和对象与往年相比，虽无明显变化，但对问题的审视角度、研究深度、领域突破均有不同程度的进展。在律学方面除保持着对钟律、理论律学和律学史的研究热情外，也关注了律学著作、乐律学家和律学实验。在乐学方面仍保持对热门课题燕乐二十八调、同均三宫、乐学理论研究的普遍关注，对中外乐学比较、戏曲宫调和乐学史的研究也有人涉及。多年来，学者们对乐律学的老课题追根究底毫不放松，体现了求真精神的可贵。

律学研究

在钟律研究方面，本年度主要有5篇文章。其中孔义龙有4篇，均围绕着“等分弦长”、“以弦定钟”的编钟音高调音方法问题，是钟律研究的新视角。《论五弦取音法与东周编钟正鼓音列》[①]一文认为，东周编钟正鼓音列设置特征变化是随着钮钟的出现而产生的，传统五正声开始被设置在正鼓音列中。整体分析表明，按“徵—羽—宫—商—角”排序的五声对应于五弦准的五弦。五弦的音高来源于为西周甬钟取音的一弦节点。根据五声所处的音区、弦上取音的便利程度，以及曾侯乙墓出土的均钟纹饰特点，可判断五声是从五弦准的1、1/2及1/4等，呈现2分关系的节点上获取的，在律高的处理上带有明显的实用性和复合性。《论一弦等分取音与编钟四声音列》[②]一文认为，编钟音列是一种现象，隐藏于背后起支配作用的是弦上比例。自编钟产生之日起，钟弦关系就密不可分。西周甬钟音列就是这样一个典型，它所呈现的三种音列样式受一弦上的三种等分制取音法所决定，并表现出各自的内在逻辑。西周编钟的“四声八律”的特征是一弦等分的结果，反映了编钟音列设置上的数理认识水平。一弦等分制取音法的应用时限上至晚商，下至春秋早期。《西周晚期甬钟音列的定型及其设置规范》[③]一文认为，“调音在钟，取音在弦”；西周甬钟音列结构的理论依据来自弦律的等分节点规律；《国语·周语下》载伶州鸠语“考中

---

① 孔义龙:《论五弦取音法与东周编钟正鼓音列》，《中国音乐学》2007年第1期，第37—50页。

② 孔义龙:《论一弦等分取音与编钟四声音列》，《中国音乐》2007年第1期，第132—138页。

③ 孔义龙:《西周晚期甬钟音列的定型及其设置规范》，《音乐研究》2007年第1期，第60—67页。

声而量之以制，度律均钟”是制成一弦取音器，量出适当的长度以发出最适合人耳辨别的标准音高，为编钟调音；“纪之以三，平之以六”是先将弦一分为三后，再将每份一分为二，即成六等分取音节点。《试论“以指度律”与“‘颟’‘曾’释义”》① 一文，在前人的有关弦准奠基性成果的基础上，提出东周编钟音列赖以设置的五弦节点及其理论音高是乐师们通过以指度律的方式实现的，并借用“曾”、“颟”二字使五弦各节点与等份内节点间产生的三度音程得以规范。从而使编钟音系之同位异律特点得以显现出来。漆明镜②认为，从调试双音编钟痕迹可定西周穆王之后双音的确存在，双音编钟音程除大小三度为主外，也有以大小二度、纯四度的现象，也有少见的3个八度、大三度和增四度音程的现象。双音编钟音程组合形式的发展过程，是由最初的大二度或大三度向小三度组合形式的发展，到全部小三度的组合形式，再发展到大小三度混合的组合形式。

在律学和律制理论研究方面，本年度主要有6篇文章，讨论王朴律的性质、三分损益律的生律顺序、律数与琴徽的关系、京房律音差、沈括律数、动态音律等问题。朱燕芝、刘东兴、武少颖的《王朴律之我见》③ 认为，我国音乐学家们对王朴律的解释各不相同。但从王朴律的音分数和弦长数分析观之，应该是在三分损益生律法的基础上，采用加减进退法，接近十二平均律的一种独特的生律法。赵玉卿④认为，《吕氏春秋》生律法是“先益后损”，而

---

① 孔义龙：《试论“以指度律”与“‘颟’‘曾’释义”》，《天籁》2007年第2期，第6—10页。

② 漆明镜：《论双音编钟的音程组合》，《音乐研究》2007年第3期，第37—42页。

③ 朱燕芝、刘东兴、武少颖：《王朴律之我见》，《保定师范专科学校学报》2007年第4期，第105—107页。

④ 赵玉卿：《论〈吕氏春秋〉的生律法与“为上”“为下”》，《交响》2007年第3期，第18—21页。

"为上"、"为下"与"上生"、"下生"属不同层面的概念。赵宋光的《管子律数与古琴徽位的嫩芽翠枝——中国古代音乐史讲义备忘录》① 认为，管子律数与古琴徽位的数值规定是从古代射向当代乐理教学的两束探照灯光。管子律数经过延伸、提公因与律学投影，能建立五声音阶调式的同主音综合观念。观察这一综合观念，可发现徵羽两类调式色彩与属、下属两大和声功能的数理界定。由这一综合观念，又可认知三分三倍调式体系特有的两种半音的律学本质，理解"同一阶或变或清变化"与"过密二阶"两个乐学概念的意义。古琴的十三个徽位如何等分空弦全长，各徽序号与各相对弦长数值如何对应，是琴学入门知识。各徽按音与泛音的演奏操作所决定的"振动段相对长度"是各音相对音高的数理依据。由定弦过程建立的数学方程及其求解，可认知各弦散声的相对波长。欧洲音乐家所遗忘的扎里诺（Zarlino）的两种"六数列"，可利用古琴徽位完整奏出。古琴徽位的相对弦长数据能让代代学子有条件认识大小三和弦与大小调本身固有的自然面貌。陈应时的《"京房六十律"中的三种音差》② 认为，"京房六十律"中存在着三种音差，即23.46音分的"京房最大音差"、3.615音分的"京房一日音差"和19.845音分的"京房减一日音差"。黄大同的《沈括"实积之数"析释》③ 认为，北宋沈括在前人律之积实的词语基础上，针对汉代管积数式的一体两用现象，首次提出了实积之数概念，并以其为核心，第一个对管律律数进行了多项分类，解开了《史记·律书》中"律数"段落中两组律数之间的内隐关系以及后

① 赵宋光：《管子律数与古琴徽位的嫩芽翠枝——中国古代音乐史讲义备忘录》，《中国音乐》2007年第1期，第23—33页。

② 陈应时：《"京房六十律"中的三种音差》，《中国音乐》2007年第1期，第34—37页。

③ 黄大同：《沈括"实积之数"析释》，《中国音乐》2007年第3期，第50—55页。

一组律数究竟为何数之谜。孙毅的《“动态音律”之我见》[①] 针对沈洽的《动态音律基础研究》，提出“动态音律”概念在理论上尚待商榷。采用动态测音确定音律和音腔腔核的方法，若无大量主客观实验的积累，动态测音数据无法替代艺人在确定音腔腔核中的地位。使用测音结果确定乐曲音律，应结合乐律史、乐器制作、主观听觉等因素综合考虑。

对乐律学家朱载堉的研究文章，本年度主要有3篇。其一是戴念祖的《朱载堉神道碑文注》[②]。文章认为朱载堉神道碑文是一篇研究朱载堉的颇具价值的历史文献，并对其难以读懂的文字做有标点、校正和注释，为进一步研究朱载堉提供了一份重要的参读文献。其二是郭树群的《朱载堉与“东方式的文艺复兴”——为纪念朱载堉诞辰470周年国际学术研讨会而作》[③]，文章认为朱载堉是东方文艺复兴呼唤出来的“文化大师”，丝毫不逊于西方文艺复兴时的巨星。其三是符庆国的《被尘封的音乐大师、科学巨匠朱载堉》[④]，文章介绍了朱载堉发明十二平均律理论、弦准、律管等对西方音乐发展起到了不可替代的作用，在中国却被扼杀了四百多年。

在律学实践研究方面，本年度主要有景蔚岗[⑤]和刘正国[⑥]的两

① 孙毅：《“动态音律”之我见——与沈洽、翁志文、朱珮琦商榷》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第123—127页。

② 戴念祖：《朱载堉神道碑文注》，《中国音乐学》2007年第2期，第55—61页。

③ 郭树群：《朱载堉与“东方式的文艺复兴”——为纪念朱载堉诞辰470周年国际学术研讨会而作》，《黄钟》2007年第2期，第102—104页。

④ 符庆国：《被尘封的音乐大师、科学巨匠朱载堉》，《文史天地》2007年第4期，第12—14页。

⑤ 景蔚岗：《中国传统笙的十二律实践》，《音乐研究》2007年第3期，第14—21页。

⑥ 刘正国：《杨荫浏十二等程律箫与十二平均律之异名》，《音乐研究》2007年第4期，第14—18页。

篇文章。前文认为传统笙管可能已有数千年十二律的“以耳察和”的艺术实践，周代完全具备了十二律齐备的笙竽类乐器所需要的物质、理论、技术、实践等基本条件。现在尚存的传统笙管乐普遍使用的17管笙是笙管乐十二律实践的重要证据。乐工的十二律实践形成了完整的乐律学体系。这个体系并没有因为历代王朝的更迭、黄钟名分的移位而发生实质性的变化。后者是由作者对所得的杨荫浏十二等程律箫的实器考察，而引发出对十二平均律异名十二等比律、十二等程律、十二等差律、十二等律的考查。笔者以为此文将十二等差律作为十二平均律之异名进行考查可能不合适。

在律学史和律学著作研究方面，本年度主要有方建军的《伶州鸠与周代的七律》[①]和李自浩的《浅析陈澧〈声律通考〉要旨》[②]的两篇论文。前文认为伶州鸠所述武王伐殷天象是基本可信的。伶州鸠所述的乐律理论应该是前代传流的以及他所处时代的乐律理论，但哪些属前代所传，哪些属当时的乐律理论，目前尚难确切分辨。因此，伶州鸠所述七律是否与武王天象完全相同还需要更多的资料证实。后文对清代陈澧的乐律学著作《声律通考》(十卷)全书的内容进行了简要梳理，使该书的主要学术观点更加凸显。

乐学研究

本年度对“燕乐二十八调”学术讨论的势头仍然不减。新作有5篇。李玫有两篇:《燕乐二十八调与苏祗婆五旦七声的关系》[③]和《中国古代燕乐二十八调理论与现代乐理的整合——文化传承

---

① 方建军:《伶州鸠与周代的七律》,《音乐研究》2007年第4期，第40—44页。

② 李自浩:《浅析陈澧〈声律通考〉要旨》,《中国音乐学》2007年第4期，第14—17页。

③ 李玫:《燕乐二十八调与苏祗婆五旦七声的关系》,《中国音乐学》2007年第3期，第5—11页。

对于音乐教育更新的呼唤》①。前文通过对印度乐调和中原乐调内部乐律学结构的对比分析，以达到澄清隋唐之俗乐二十八调外来（龟兹乐调、华化的印度乐调）说的目的。文章还涉及“开皇乐议”文本的重新解释。后文是通过对燕乐二十八调与现代乐理的共性比较，以及对犯调原则的解释，讨论文化的传承理念与具体实践。认为以西方乐理为基础的音乐形态学不能完全适用于中国民间音乐的形态学分析。董维松的《对二十八调研究中的几点看法及其它》② 提出了在二十八调研究中，应如何联系音乐实际的问题，以及二十八调从有调性、调式的含义，到失去这种含义的原因是什么的疑问。论述了秦腔等音乐中“苦音”不是3/4音和提出了“同宫三调”的新论点。王志军的《对传统音乐中“重四宫”现象的再认识》③ 认为，唐俗乐二十八调可能是“重四宫”，即四宫七调结构。民间音乐所重的“四宫”存在南北差异，总数有可能超过四宫。郑祖襄的《锲而不舍　金石可镂——评“唐代二十八调理论体系研究”》④ 认为，燕乐二十八调是一个复杂、繁难的课题，自清后诸多学者论文逾百，成绩斐然。但推测成分过大，使课题成为“迷宫”。而赵为民的博士论文在这方面有诸多进展，如燕乐二十八调与印度乐调的关系、“商角同用、宫逐羽音”的诠释、双宫双羽结构特点及其兼容性等论点使这项研究获得了发展。

在乐学理论研究方面，本年度显现出异彩纷呈的发展势头，新

---

① 李玫：《中国古代燕乐二十八调理论与现代乐理的整合——文化传承对于音乐教育更新的呼唤》，《中国音乐》2007年第1期，第78—81页。

② 董维松：《对二十八调研究中的几点看法及其它》，《中国音乐》2007年第1期，第41—43页。

③ 王志军：《对传统音乐中“重四宫”现象的再认识》，《中国音乐学》2007年第2期，第62—66页。

④ 郑祖襄：《锲而不舍　金石可镂——评“唐代二十八调理论体系研究”》，《音乐研究》2007年第3期，第123—124页。

作有7篇。童忠良[①]以音体系为切入点，引申出“1T+3S”的四要素，并论证了各民族的音阶是音体系的核心。提出了“拓展五声，三式并存”以及“多彩七声，七式细分”的乐理内容拓展方案。促进了世界民族音乐在乐理教学中的定位和乐理课的教学改革。吴志武的《“变”“闰”之辩六十一载》[②]通过释七闰为角、四变为宫、证俗失以存古义、一名二用和研究方法的取向五个方面，综述了“变”、“闰”在各家讨论中的观点，认为除对“变、闰”二字的解释外，还触及到“俗乐音阶”（或清羽音阶、清商音阶）能否成立，以及民族音乐三种音阶理论、“同均三宫”理论能否确立的问题。杜亚雄的《商核、商调式、商代音乐》[③]认为泛音音列的客观存在和五度相生律及纯律的采用是“商居五音之中央”的“商核”现象，以及与其相联系的“商调居五调式中央”、“太簇居十二律中央”的根本原因。如果商代人已经认识了这些现象，先秦音乐史则应当重新改写。王安潮的《也谈曾侯乙编磬乐律铭文中的音阶问题》[④]认为，曾侯乙编磬铭文中出现了“羽曾、羽、徵曾、徵、商曾、商、宫曾、变宫、变商、变羽、变徵”等变化音的声名，而得出曾磬上存在、应用“六声音阶”和“七声音阶”并非史实，应该是“五声音阶”。任飞的《“商”声、“商”调之辨》[⑤]认为，西周雅乐是无“商”调，而非无“商”声，得出雅乐无“商”调与编钟无“商”声并非矛盾的结论。刘永福的《“均主”之辨》[⑥]

---

① 童忠良：《论音体系与各民族的音阶——兼论世界民族音乐在乐理教学中的定位》，《黄钟》2007年第1期，第62—70页。

② 吴志武：《“变”“闰”之辩六十一载》，《交响》2007年第2期，第8—14页。

③ 杜亚雄：《商核、商调式、商代音乐》，《中国音乐》2007年第3期，第18—20页。

④ 王安潮：《也谈曾侯乙编磬乐律铭文中的音阶问题》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2007年第2期，第40—43页。

⑤ 任飞：《“商”声、“商”调之辨》，《天籁》2007年第4期，第18—24页。

⑥ 刘永福：《“均主”之辨》，《天籁》2007年第3期，第48—54页。

针对用“同均三宫”原理进行实践性研究中出现的问题，提出质疑。认为准确地把握“均”及“均主”和均、宫、调三层概念，有利于“同均三宫”理论的建立和完善。刘永福另一篇文章《“变声四定说”质疑》[①] 认为，童忠良的“变声四定说”偏离了以声音作为传播媒介的音乐本质，而且程序烦琐、关系紊乱，既抽象牵强，又难于辨识，不宜作为一种学说用于实践；中国传统宫调理论“一均、三宫、十五调”，早已在教学实践中得到开发和运用。

在“同均三宫”这一老学术专题研究方面，本年度新作有2篇。杨善武的《谱例实证与“同均三宫”——由〈中国传统音乐一百八十调谱例集〉谈开来》[②] 和张红梅的《关于〈180调谱例集〉“混杂不同体系”问题的分析——兼与杨善武教授商榷》[③]。前文认为黄翔鹏的《中国传统音乐一百八十调谱例集》中存在着混杂不同体系、译谱选用失当、忽视调性变化、轻率改动原谱、乐谱自身有误、判断依据盲目等6个方面的问题。这些问题虽然涉及的是某个音的高低，但其性质却足以危及整个“同均三宫”体系的成立。后文针对前文指出，对杨文所列出的17首所谓“非五声性体系”的谱例逐一进行了分析研究后，认为17曲中只有《乌辛舞春》一曲属于“非五声性体系”体系，另一首《啊，我的情人》情况不明。其余15首曲例皆不存在混杂音乐体系的问题。

在音阶、中外乐学比较、戏曲宫调、古代乐律学与大文化环境、乐律专著书评方面，本年度也各有文章。徐荣坤的《“正声音

① 刘永福：《“变声四定说”质疑》，《乐府新声》2007年第3期，第84—92页。

② 杨善武：《谱例实证与“同均三宫”——由〈中国传统音乐一百八十调谱例集〉谈开来》，《天籁》2007年第1期，第77—87页。

③ 张红梅：《关于〈180调谱例集〉“混杂不同体系”问题的分析——兼与杨善武教授商榷》，《天籁》2007年第3期，第55—70页。

阶”的由来及其无穷的贻患》[1] 认为，约自战国末期起，古人将下徵音阶误读为具有变徵音的“正声”音阶，并与确具变徵音的综合调式性的变徵音阶附会混淆为同一事物，以致在记谱、读谱及乐学理论等方面造成了一系列的错误和混乱，需加以匡正。郑荣达[2]通过对日本现存雅乐所用的律制以及六个调的基本形态的比较论证，提出了以往日本学者关于六调调高和中国相关调的渊源关系认识的不同看法。郑祖襄的《两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题》[3] 认为，金代诸宫调的宫调数量与特点和元杂剧宫调的直接联系。仙吕宫和中吕宫原本是“仙吕调”和“中吕调”；仙吕调至双调的调关系在元杂剧一折至四折音乐中是主要的调框架。仙吕调的普遍运用，以“上”字为主音的特点，演变为“工尺七调”的小工调。黄黎星、孙晓辉的《论易学与古代乐律学的文化解释功能群叠加》[4] 认为中国古代乐律学的理论体系与架构，是在整个思想文化大背景的笼罩和影响下发展的。《易》学与古代乐律学的文化解释功能群叠加，是古代乐律学的重要文化特征。林冰清的《音乐基础科学研究的新成果》[5] 是评李玫的《东西方乐律学研究及发展历程》专著的文章，认为该书充实了赵宋光“相对波长”、“跃迁算子”、“跃迁值”等乐学新概念，在重视乐律基础研究的同时，关注了琴律、笛律等乐器制作和演奏实践。

---

① 徐荣坤：《“正声音阶”的由来及其无穷的贻患》，《天籁》2007年第3期，第44—47页。

② 郑荣达：《中日乐律调的比较研究》，《黄钟》2007年第1期，第217—248页。

③ 郑祖襄：《两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2007年第4期，第1—6页。

④ 黄黎星、孙晓辉：《论易学与古代乐律学的文化解释功能群叠加》，《福建师范大学学报（哲学社会科学版）》2007年第6期，第203—210页。

⑤ 林冰清：《音乐基础科学研究的新成果——评〈东西方乐律学研究及发展历程〉》，《人民音乐》2007年第12期，第87—89页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年古代音乐史研究综述

李宏锋

本年度中国古代音乐史研究，重点与热点依然集中在乐律、宫调理论方面。不同时期的音乐体裁与作品，以及乐器、音乐交流、音乐相关文化等，也是学者们关注较多的领域。下面从这几方面，择要综述本年中国古代音乐史研究成果。

一、宫调理论研究

传统律学理论研究方面，赵宋光的《管子律数与古琴徽位的嫩芽翠枝》①，阐发了管子律数和古琴徽位数值规定的当代乐律学意义，认为

① 赵宋光：《管子律数与古琴徽位的嫩芽翠枝——中国古代音乐史讲义备忘录》，《中国音乐》2007年第1期，第23—33页。

管子律数经过延伸、提公因与律学投影，能建立五声音阶调式的同主音综合观念。观察这一综合观念，可发现徵、羽两类调式色彩与属、下属两大和声功能的数理界定，又可认知三分三倍调式体系特有的两种半音的律学本质，理解“同一阶或变或清变化”与“过密二阶”两个乐学概念的意义。古琴的十三个徽位如何等分空弦全长，各徽序号与各相对弦长数值如何对应，是琴学入门知识。各徽按音与泛音的演奏操作所决定的“振动段相对长度”是各音相对音高的数理依据。由定弦过程建立的数学方程及其求解，可认知各弦散声的相对波长。古琴徽位的相对弦长数据，有助于人们认识大小三和弦与大小调的自然面貌。

本年度乐学理论研究，主要集中在隋唐燕乐调、宋以来宫调体系、音阶形态和记谱法等方面。

王志军《对传统音乐中“重四宫”现象的再认识》①，认为民间音乐（尤其是纯器乐形式）“重四宫”现象的产生，可能主要受到器乐演奏指法或调弦法的制约。在与声乐的配合中，受演员嗓音条件制约，若变调仅用四宫将给歌唱带来困难，故仅用四宫不尽合理，实际民间歌唱（包括戏曲）中并无明显的“重四宫”现象存在。考虑到唐俗乐二十八调的变调主要是为配合宫廷音乐歌舞表演，故可能不会仅用四宫。

自从日本学者林谦三以印度“七调碑”为根据提出隋唐俗乐乃龟兹乐调之苗裔，燕乐二十八调不过是华化了的印度乐调，许多学者都接受了这样的观点。李玫《燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系》②，通过对比印度乐调和中原乐调内部乐律结构，阐述

① 王志军：《对传统音乐中“重四宫”现象的再认识》，《中国音乐学》2007年第2期，第62—66页。

② 李玫：《燕乐二十八调与苏祇婆五旦七声的关系》，《中国音乐学》2007年第3期，第5—11页。

了二者的相互关系。文章认为，印度“七调碑”与苏祇婆七调并不相同，隋唐乐工根据中原音乐的进行规律，借鉴了龟兹乐调中与中原乐理观念相一致的因素，在“音立一调”的创调观念下推演出符合五度相生调式体系的七均四调。

宋以来宫调体系方面，郑祖襄《两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题》[①] 认为，通过对《刘智远诸宫调》和《西厢记诸宫调》宫调曲牌的分析，可以大致看出当时诸宫调的宫调数量和宫调之间的衔接特点。这两部作品的宫调特点和元杂剧宫调有着直接联系。仙吕宫和中吕宫原本是“仙吕调”和“中吕调”，仙吕调至双调的调关系在元杂剧音乐中是主要的调框架（第一折至四折)，仙吕调的普遍运用以及它以“上”字为主音的特点，后来演变为“工尺七调”的小工调。郑祖襄的另一篇论文《“南九宫”之疑——兼述与南曲谱相关的诸问题》[②]，通过对明代《十三调谱》和《九宫谱》分析，认为“南九宫”只是一个称谓，实际使用的是工尺七调。“南九宫”及南曲词谱的产生，与明初政治及文化上要求恢复华夏传统文化有关，“南九宫”及“南曲五声”均是人为，并非历史事实。

宋代以后至明、清二代，宫调的数量似乎在逐渐地减少，郑荣达《明清宫调之研究》[③]，从“明清宫调的应用”、“移调记谱的存在”、“无调式概念的宫调形成”等方面，探讨了明、清时期与宫调相关的一些问题，认为这实际是宫调的内涵在逐渐变化，是调式观念上的淡出。由宋、元时期遗存的有调式含义的俗乐诸调，到明、清时期已向着没有调式含义的工尺诸调逐渐转型。明、清时期

① 郑祖襄:《两部金代诸宫调作品的宫调分析——兼述与元杂剧宫调相关的问题》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版)》2007年第4期，第1—6页。

② 郑祖襄:《“南九宫”之疑——兼述与南曲谱相关的诸问题》，《中国音乐学》2007年第2期，第92—99转140页。

③ 郑荣达:《明清宫调之研究》，《中国音乐》2007年第4期，第49—56页。

宫廷音乐中，工尺谱仍然是按固定唱名记叙法来记谱和读谱的，明、清不同律调系统或移调乐器演奏所采用的移调记谱法已相当成熟，所谓五宫四调的“九宫”实际包含的宫调数，可能已远远超出九宫调数的范围。其另一文《中日乐律调的比较研究》[①]，则从律制的比较和乐调比较两方面，分析了日本现存雅乐所用律制以及六个调的基本形态，对日本六调调高和中国与之相关调的异同、渊源等问题进行了比较研究。

《国语·周语下》记载公元前522年，周景王将铸无射编钟，向乐官伶州鸠问律。伶州鸠先阐述十二律，后答周景王“七律者何”的提问。这段文字关系到周代七律的理解和认识。方建军的《伶州鸠与周代的七律》[②]，对这段文字作进一步分析后指出，李纯一先生1981年提出的观点[③]是正确的，伶州鸠所述七律应是指七个律名即音名，而不是七声音阶。

夏代音乐的形态特征，始终是音乐史研究中的谜团之一。黄翔鹏曾在《“唯九歌、八风、七音、六律，以奉五声”——〈乐问——中国传统音乐百题〉之八》及《楚风苗歙和夏代“九歌”的音乐踪迹》中，将先秦文献中的“九歌、八风、七音、六律”释为“九声音列”、“八声音列”、“七声音列”、“六声音列”，并以此说明夏代音乐的音阶形态。对此解读，音乐史学界一直存在不同看法。王小盾《夏代的“九歌”及其同五行说的关联》[④] 指出，对夏代“九歌”之内涵的理解，涉及两个重大的学术问题：在音

① 郑荣达：《中日乐律调的比较研究》，《黄钟》2007年第1期，第217—223转248页。

② 方建军：《伶州鸠与周代的七律》，《音乐研究》2007年第4期，第40—44页。

③ 李纯一：《曾侯乙编钟铭文考索》，载其《困知选录》，上海音乐学院出版社2004年版，第49页；原载《音乐研究》1981年第1期。

④ 王小盾：《夏代的“九歌”及其同五行说的关联》，《中国音乐学》2007年第4期，第29—36页。

乐学方面，涉及如何理解中国音阶及其变化音体系之形成的问题；在思想史方面，涉及如何理解五行起源及其早期形态的问题。黄翔鹏提出“九歌”为九声音列之说，为解决上述问题指明了方向。文章在黄翔鹏论证的基础上，作了如下补充论证：（1）对先秦典籍所记“五官”、“五正”之制进行考察，确认了夏代五行说史料的真实性。（2）对殷商时代“五火”、“五星”、“帝五臣”等事物及其来源进行考察，判断五行思想在夏代已经产生。（3）对夏民族的神圣数字“九”进行考察，明确了“九歌”作为神圣音乐的性质，进而确定了它同“禹铸九鼎”之事的关联。其结论是：夏代乐学以“九德”为律学背景，采用九音。在夏代，已经产生正德生谷、谷生水、水生木、木生火、火生土、土生金、金生利用、利用生厚生的相生观念。“九歌”实际上是对这种五度相生为九音之关系的概括。

传统音乐的三种音阶形态及其发展演变等问题，一直是音乐史学界关注的重点。徐荣坤的《“正声音阶”的由来及其无穷的贻患》① 提出新说，认为最先问世和最为基本的七声音阶，原本为自然音构成的五声性七声音阶，即战国时期曾侯乙编钟钟铭中所称的下徵音阶。但约自战国末期起，一些古人将其误读为具有变徵音的“正声”音阶（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫），并与确具变徵音的综合调式性的变徵音阶附会混淆为同一事物，以致在记谱、读谱及燕乐二十八调等乐学理论等方面造成一系列错误和混乱。所谓“正声”音阶中第一级音的“宫”并不是Do，而是应该念成Fa才合理。

传统音阶形态结构及种类的判定，直接关系到黄翔鹏提出的“同均三宫”理论。杨善武的《谱例实证与“同均三宫”——由

① 徐荣坤：《“正声音阶”的由来及其无穷的贻患》，《天津音乐学院学报》2007年第3期，第44—47页。

〈中国传统音乐一百八十调谱例集〉谈开来》[①] 对黄翔鹏的同均三宫例证“一百八十调谱例集”进行反驳，指出谱例集“混杂不同体系”，一些记谱只是凭借着某种感觉，是为证明同均三宫理论而作，缺乏事实依据。张红梅《关于〈180调谱例集〉“混杂不同体系”问题的分析》[②]，对杨善武的观点提出了不同看法。

刘永福的《“均主”之辨》[③]，对运用“同均三宫”原理进行实践性研究过程中表现出来的一些问题提出质疑，认为客观、准确地把握“均”及“均主”，科学、理性地领悟均、宫、调三层次概念之内涵，以确保其数理逻辑关系的科学、合理、有效，有利于“同均三宫”理论的建立和完善。在《“变声四定说”质疑》[④] 中，他对童忠良的“变声四定说”[⑤] 提出质疑，认为“一均、三宫、十五调”集中体现了中国传统宫调理论的文化内涵，非当今世界文化基因所能复制、组合。“调”以下的“第四层次”，早已在长期的教学实践中得到开发和运用，并非鲜为人知。“变声四定说”偏离了以声音作为传播媒介的音乐艺术的本质，不宜作为一种学说在实践中广泛应用。

此外，王耀华的《中国传统音乐工尺谱之特色及其它》[⑥]，对工尺谱的类别和总体特色、音高时值唱奏手法的记写、谱字的乐学

---

① 杨善武：《谱例实证与“同均三宫”——由〈中国传统音乐一百八十调谱例集〉谈开来》，《天津音乐学院学报》2007年第1期，第77—87页。

② 张红梅：《关于〈180调谱例集〉“混杂不同体系”问题的分析——兼与杨善武教授商榷》，《天津音乐学院学报》2007年第3期，第55—60转70页。

③ 刘永福：《“均主”之辨》，《天津音乐学院学报》2007年第3期，第48—54页。

④ 刘永福：《“变声四定说”质疑》，《乐府新声》2007年第3期，第84—92页。

⑤ 童忠良：《变声四定说——兼谈七声调式基因的对称模式》，《中国音乐学》2005年第3期。

⑥ 王耀华：《中国传统音乐工尺谱之特色及其它》（上、下），《黄钟》2007年第1、2期，第84—93、85—94页。

内涵等问题作了探讨。沈洽的《〈腔词关系研究〉读解》[①] 阐述了作者学习于会泳《腔词关系研究》的心得体会，从腔词关系角度探讨了传统音乐形态方面的某些特征。

二、音乐体裁与作品研究

本年度有关古代音乐体裁的研究，主要集中在汉魏鼓吹、大曲及唐代燕乐、法曲等方面。汉初得名的“鼓吹”，在六朝时期成为重要的音乐种类。刘斌的《六朝鼓吹乐及其与“五礼”制度的关系研究》[②]，探讨了六朝时期鼓吹乐与国家礼制的关系，认为鼓吹乐在社会礼仪中的实际应用为六朝五礼的制度化坚定了社会基础，成为魏晋之际国家礼制变革的重要推动力量。同时，五礼的制度化也对鼓吹乐的音乐面貌、用乐模式等产生重大影响，鼓吹乐之所以具有长久旺盛的生命力，根本原因就在于它与“五礼”的融合。

王安潮的《汉魏大曲考》[③]，比较了相和大曲和清商大曲的异同，认为二者虽在结构上都呈现出三部性特征，但其结构术语有着不同涵义，涵盖范畴也大小不一。在所用调式上，两者都以“平、清、瑟”三调为主，但具体调式有异，宫调主音也与相和诸调有别；在选用的歌词素材方面，清商大曲多以爱情等与生活相关的内容为主，相和大曲则多数把现成的诗篇配在现成的乐曲上，二者见诸文献记载的曲目数量也不相同。

梨园法曲是供奉于内廷的唐代音乐的精华，但关于法曲的性

① 沈恰：《〈腔词关系研究〉读解》，《音乐艺术》2007年第4期，第24—34页。

② 刘斌：《六朝鼓吹乐及其与“五礼”制度的关系研究》（上、下），《天津音乐学院学报》2007年第1、2期，第41—50转66页、11—17页。

③ 王安潮：《汉魏大曲考》，《交响》2007年第4期，第38—42页。

质，学术界意见不一。左汉林的《唐代梨园法曲性质考论》[1]，根据《唐会要》和《乐府诗集》等文献，考知梨园法曲曲目尚有24曲左右。通过对这些法曲曲目性质的考证，认为法曲中的各种音乐形式不是相互融合的，而是并列和基本独立的，法曲是这些音乐形式的精华所在。法曲不是一种新的音乐种类，而是清乐、胡乐、俗乐、雅乐、道曲和佛曲等多种音乐形式的集合体。

雅、清、燕三乐，是自隋唐以来历史上每每提及且具有音乐品种性质的三种音乐，其历史下限可以延至宋末。郑祖襄的《唐宋"雅、清、燕"三乐辨析》[2]，通过对《唐会要》"天宝十三载改诸乐名"以及刘贶《太乐令壁记》、杜佑《理道要诀》、徐景安《乐书》"雅俗"二部、沈括与陈旸的"雅、清、燕"之说、《文献通考》"雅、胡、俗"三部说等记载的剖析，阐述了隋唐至宋不同历史时期雅乐、清乐、燕乐的内涵及变迁，指出华、夷文化上的冲突与融合，自华夏民族诞生以来在中华民族的历史上几乎从未间断。对于音乐本身来说，外来因素只会促进它的发展，使其更为丰富。

豫剧的起源问题可谓众说纷纭，难以定论。郭克俭的《豫剧起源新探》[3]借鉴文化人类学之"文化辅合"观点，探讨了豫剧起源的时间和地点等问题，认为由于自然、社会、政治、文化等诸条件较为接近，豫剧和同时代的其他"梆子戏"在黄河中游各地区系同时被创造。

曲牌是南北曲或民间小曲一类不属于板腔体结构的曲调，用于戏曲、曲艺的填词创作或作器乐曲演奏。在中国音乐发展史上，历代音乐家创作了难以数计的曲牌。各种曲谱由于表现内容的需要，

---

① 左汉林：《唐代梨园法曲性质考论》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第47—55页。

② 郑祖襄：《唐宋"雅、清、燕"三乐辨析》，《音乐研究》2007年第1期，第38—49页。

③ 郭克俭：《豫剧起源新探》，《中国音乐》2007年第3期，第220—222页。

以及语言、情感、角色行当乃至演唱者个人风格的差异，唱词格律和曲调都有不同程度的发挥，形成丰富多彩的曲牌音乐。冯光钰的《中国历代传统曲牌音乐考释》① 结合音乐传播学课题的探讨，对历代几百首传统曲牌进行考释，追溯各曲牌的形成、流变情况和音乐形态特征。

昆曲曲牌［梁州第七］出现在元曲中，它的曲牌名来自唐代大曲［凉州］。后被昆曲承袭，是北曲常用的一个较长大的曲牌。词的定格是十八句、九十九个字，但由于“北曲多衬”，故多数例子加了多少不等的衬字和衬句，实际长度要比定格长许多。董维松的《昆曲曲牌［梁州第七］形态分析》②，剖析了［梁州第七］词的句数、各句字数、句法、押韵及其变化等，并依据词义和句子结构，对全词进行了分段。文章认为，本曲牌十个例子中，并没有一个统一完整的“曲调型”，只有五种主要的“基本腔型”出现在各例的主要部位和少数不同的部位，以标志该曲牌的曲调特征。同时它还始终贯串着两个“特性音调”，以显示其北曲的音乐风格。

历代音乐作品研究方面，还有张红梅的《姜白石之〈凄凉犯〉研究》③ 和吴志武的《〈南词定律〉与〈九宫大成〉的比较研究——〈九宫大成〉曲文、曲乐材料来源考之一》④ 等。前者认为，白石歌曲《凄凉犯》的宫调属性应是“仙吕调犯双调”，《凄凉犯》下阙中“否”字之旁谱应译为“工”字（b^1），“漫”字之

---

① 冯光钰：《中国历代传统曲牌音乐考释》（选载之一至四），《乐府新声》2007年第1、2、3、4期，第129—144、96—112、108—123、99—109页。

② 董维松：《昆曲曲牌［梁州第七］形态分析》，《中国音乐》2007年第4期，第31—39页。

③ 张红梅：《姜白石之〈凄凉犯〉研究》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第11—18页。

④ 吴志武：《〈南词定律〉与〈九宫大成〉的比较研究——〈九宫大成〉曲文、曲乐材料来源考之一》，《交响》2007年第4期，第31—37页。

旁谱应译为“四”（e^1）字。《凄凉犯》的宫调实际是由雅乐音阶G羽调式转向燕乐音阶G宫调式，其音乐不仅有调式上的相互转换，同时也是两种音阶之间的转换。后者分析了《南词定律》与《九宫大成》曲谱在节奏、宫调、格律等方面的不同之处，认为《南词定律》对于《九宫大成》编纂的重要性，不仅体现在《九宫大成》占去百分之五十的南曲曲牌曲文材料直接源于此谱，而且在这些同曲文的曲牌中，其曲乐绝大部分亦基本相同。

三、音乐文献及人物研究

文献是古代音乐史研究的基本史料，是决定音乐史学研究向纵深发展的重要因素。中国音乐史学界长期以来，存在着基础资料建设工作薄弱的状况，对音乐文献的系统整理和研究已成为音乐史研究亟待解决的问题。

沈冬的《清代台湾戏曲史料发微》① 以清代台湾的戏曲史料为研究对象，试图整理诗文史料中有关戏曲的记载，以描摹勾勒清代台湾社会戏曲及其他相关曲艺表演活动的图像。所涉资料大抵以清代为主，上起康熙二十二年施琅平台（1683），下至光绪二十一年乙未割台（1895）及日据之初。论文第一部分讨论戏曲表演的时机场合，第二部分讨论戏曲表演与社会生活，第三部分讨论戏曲演出的内容。从论述中可以看出，戏曲表演大体不出古典戏曲的范畴，亦可见当时戏曲表演的丰富多姿，并已密切融入一般民众生活之中。

“朱载堉神道碑文”记述了朱载堉生平事迹与为人品德，是一篇研究朱载堉的颇具价值的历史文献。但其文字艰奥，脱、衍、窜

① 沈冬：《清代台湾戏曲史料发微》，《中国音乐学》2007年第1期，第74—88页。

乱字句颇多，难以读懂。戴念祖的《朱载堉神道碑文注》[①]特作标点、校正、作注，为音乐史研究提供了一份翔实可靠的文献史料。吴志武的《朱载堉的〈乡饮诗乐谱〉研究——为纪念朱载堉诞辰470周年而作》[②]，分析了朱载堉的《乡饮诗乐谱》，涉及《乡饮诗乐谱》与《仪礼》的关系、《乡饮诗乐谱》的内容、《乡饮诗乐谱》的谱式特点和《乡饮诗乐谱》的作者归属等问题。

《声律通考》是清代陈澧撰写的乐律学著作，成书于咸丰八年(1858)，初为单行本，后辑入《番禺·陈氏东塾丛书》，涉及音乐史中的律、调、谱、器等多方面内容。李自浩的《浅析陈澧〈声律通考〉要旨》[③]对该书进行简要梳理，力求凸显出其主要学术观点。文章指出，《声律通考》系以匡正凌廷堪《燕乐考原》之谬误为出发点，全书以第六卷《唐、宋、辽二十八调考》为核心，论述了乐学和律学多方面知识，从中可见陈澧尊古、重实践、尚雅恶俗的音乐观念。《声律通考》不仅在清代占有重要的学术地位，也为今天的音乐史研究提供了重要信息，是中国乐律学学科建设的重要资料。

南朝刘宋时期是正统道教改革和道乐传统形成的重要时期，此间道乐史料丰富，尤以南天师道领袖陆修静所撰文献为突出代表，集中反映了陆氏在道乐发展史上的重要地位。蒲亨强、彭李玲的《〈太上洞玄灵宝授度仪〉音乐资料研究》[④]，在挖掘整理相关原始资料的基础上，选择与音乐关系密切且最典型的仪式音乐文献

---

① 戴念祖：《朱载堉神道碑文注》，《中国音乐学》2007年第2期，第55—61页。

② 吴志武：《朱载堉的〈乡饮诗乐谱〉研究——为纪念朱载堉诞辰470周年而作》，《天津音乐学院学报》2007年第1期，第51—61页。

③ 李自浩：《浅析陈澧〈声律通考〉要旨》，《中国音乐学》2007年第4期，第14—17页。

④ 蒲亨强、彭李玲：《〈太上洞玄灵宝授度仪〉音乐资料研究》，《乐府新声》2007年第2期，第73—77页。

《太上洞玄灵宝授度仪》进行整理译析及申论，力求真实准确地揭示当时道教音乐的发展面貌。蒲亨强的另一篇论文《〈玉音法事〉所载音乐史料研究》[①]，则对道教音乐史上第一部词谱兼备的经韵词曲总集《玉音法事》中的音乐史料进行爬梳整理。

张翠兰的《清代政书所见洋琴资料丛考》[②]，以《四库全书》史部政书类相关典籍为主要检索范围，旁及经部乐类、史部地理类典籍以及相关诗文集，汇辑、考述了官修正史所见清代洋琴资料，通过与同时期相关诗文资料的对比，揭示了清代洋琴在宫廷礼乐活动以及官修正史中的地位和作用。王福利的《〈文献通考·乐考〉勘误一例》[③]，订正了马端临《文献通考·乐十四》“上陵”条下小字注文的错误。

杨善武的《中国音乐史学创新：史料的出新》[④]，以音乐史研究中的诸多鲜活例证，阐述了对于包括文献资料在内的已有材料（包括新出现材料）的正确解读，在音乐史研究中有重要意义。宋显彪的《音乐文献学的两点思考——兼与孙晓辉〈音乐文献学的古典与现代〉商榷》[⑤]，侧重音乐文献学的学科理论探讨，从“音乐文献学与音乐图书馆学”和“古典音乐文献学与现代音乐文献学”两点出发，力求明确音乐文献学的学科定义，廓清学者们在音乐文献学概念理解上的偏差。

---

① 蒲亨强：《〈玉音法事〉所载音乐史料研究》，《乐府新声》2007年第3期，第79—83页。

② 张翠兰：《清代政书所见洋琴资料丛考》，《中国音乐》2007年第4期，第133—138页。

③ 王福利：《〈文献通考·乐考〉勘误一例》，《中国音乐》2007年第3期，第230—231页。

④ 杨善武：《中国音乐史学创新：史料的出新》，《音乐研究》2007年第3期，第5—13页。

⑤ 宋显彪：《音乐文献学的两点思考——兼与孙晓辉〈音乐文献学的古典与现代〉商榷》，《交响》2007年第1期，第82—84页。

四、音乐文化交流研究

中西音乐文化交流方面，有贾抒冰翻译的《明清时期中西音乐文化交流概况》①，来自法国音乐学家弗朗索瓦·皮卡尔（Fran ois Picard）为 *Handbook of Christianity in China*［《中国基督宗教手册》，和比利时著名汉学家 Nicolas Standaert（钟鸣旦）主编］撰写的“音乐”一节的部分文字。皮卡尔教授撰写的中西音乐文化交流概况文字简练、条理清晰，还特别提供了本课题的中外文书目，为中西音乐文化交流研究提供了较为全面的资料。

中国与周边国家音乐文化交流方面，樊荣的《越南雅乐的历史》② 根据中、越两国历史文献的记载，梳理了越南胡朝以来的雅乐历史，叙述了越南雅乐传承和演变的历史轨迹。迟凤芝的《中国雅乐在朝鲜半岛的传承与变迁》③ 通过对中朝两国雅乐使用功能、乐队编制、历史变迁等方面的对比研究，探讨了朝鲜雅乐的形成历史、传承变迁，以及朝鲜半岛对中国音乐文化接受的形式、姿态、能力等问题。

五、相关音乐文化研究

商周礼乐制度包括礼制和乐制两个层面，考古发现的商周礼乐器反映出商周礼乐制度物化形态，对于真切了解商周礼乐制度的物质构成和精神内涵，具有十分重要的价值。方建军的《商周时期

---

① 弗朗索瓦·皮卡尔：《明清时期中西音乐文化交流概况》，贾抒冰译，《中央音乐学院学报》2007 年第 2 期，第 125—130 页。

② 樊荣：《越南雅乐的历史》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 76—85 转 95 页。

③ 迟凤芝：《中国雅乐在朝鲜半岛的传承与变迁》，《黄钟》2007 年第 2 期，第 95—101 页。

的礼乐器组合与礼乐制度的物态化》[①] 一文，探讨了商代、西周时期的礼乐器组合，指出商周礼乐制度是一种以男子为中心的特权制度，乐器的器主从王到各级臣属，掌握着国家、王室或诸侯国各方面的权力，且往往与血缘和宗法关系联系在一起。乐器组合和配置所体现出的等级差异，主要在于乐器的品种、数量、质料和质量等方面。乐器不仅是器主身份等级的表征物，而且更为注重其实用价值。礼制的需要只是乐器发生变化的外因，乐器自身发展的历史规律以及音乐实践的需求，才是导致乐器发生根本性变化的内因。

礼乐文化是中国传统文化的有机组成部分，对中华文明的延续和发展具有重要影响。古人在礼乐并提的同时，往往指出两者在性质、作用、特征等诸多方面的差异。李宏峰的《传统礼乐文化的内在张力结构》[②] 一文，从历史哲学层面关注传统礼乐文化“礼备乐和”表象背后存在的巨大矛盾，指出“乐”（即艺术，音乐、歌舞及诗歌等）的本质是艺术，具有独立、个性、活泼、变化诸品格，其本质属性必然与僵硬的、外在的、统治的、死板的“礼”之间形成尖锐冲突。传统礼乐文化所蕴涵的这种内在张力结构，成为支配中国音乐历史演进的基本动力。全文旨在阐明“精神独立、思想自由”对中国音乐文化发展的重要意义，力图以鲜明的人本主义学术立场，为中国音乐文化的历史阐释提供新的视角。

《对先秦“金石之乐”兴衰的现代解读》[③] 解析了两周时期礼乐制度的典型器——金石之乐的兴衰。作者认为，在近千年的历史进程中，由于礼乐制度下金石之乐所具有的礼器、祭器、重器功

① 方建军：《商周时期的礼乐器组合与礼乐制度的物态化》，《音乐艺术》2007 年第 1 期，第 41—50 页。

② 李宏峰：《传统礼乐文化的内在张力结构》，《中国音乐学》2007 年第 4 期，第 5—13 页。

③ 项阳：《对先秦“金石之乐”兴衰的现代解读》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 18—22 转 37 页。

能，金石之乐成为能够享有“礼”之权利的社会群体身份的象征。“礼崩乐坏”有着深厚的社会深层原因，在社会发展的过程中，最初只是用于礼的乐器组合也开始用于俗乐，从而导致了乐悬的内部扩充，在礼、俗用乐的双重作用下，将以金石之乐作为主导、与它种乐器组合使用的乐队形式推向辉煌。然而，金石之乐的自身局限及其重器功能的逐渐缺失，则是金石之乐走向衰落的根本原因。

宋代是中国古代音乐文化的转型期。受此影响，宋代宫廷燕乐表演体制也发生了重大变化，形成了与隋唐“分部奏曲”迥异的体制。韩启超的《宋代宫廷燕乐盏制探微》[①]，在梳理文献史料与民间音乐遗存的基础上，探讨了宋代宫廷以“分盏奉乐”为核心的演出体制的形成、类别及程式，揭示出宋代宫廷燕乐活动面貌及其对后世的影响。张国强的《教坊“致语”考述》[②]，则对保留至今的宋人所撰教坊乐语进行分析，指出“致语”一词的广义和狭义内涵，阐述了宋代教坊致语的特征及流变。

宋代民间俗乐以发达的商品经济为依托，对当时的宫廷音乐活动有重要影响。康瑞军的《和雇制度及其在宋代宫廷音乐中的作用》[③]，探讨了带有浓厚商品交易性质的“和雇制度”，在宋代民间俗乐与宫廷音乐交互影响中的作用，以及和雇乐人的构成与地位等问题。文章认为，至少在宋代，在宫廷音乐机构废立无常、渐趋萎缩的情况下，和雇乐人制度在乐籍制度范畴之外，通过对在籍乐工缺位时的补充或与其执事时的合作，与乐籍制度共同承担了音乐传统的传承任务，发挥着不可替代的作用。余复生的《宋杂剧“把

① 韩启超：《宋代宫廷燕乐盏制探微》，《交响》2007年第1期，第21—28页。

② 张国强：《教坊“致语”考述》，《音乐研究》2007年第1期，第50—52转74页。

③ 康瑞军：《和雇制度及其在宋代宫廷音乐中的作用》，《音乐艺术》2007年第2期，第79—88页。

色”考辨》[1]，则对作为宋杂剧重要音乐伴奏者的“把色”进行考证，梳理相关史料及研究成果，阐述了“把色”的含义、任务及其伴奏乐器等问题。

用音乐来占卜和通过音乐来劝谏，在中国古代是一种音乐文化现象，先秦时期尤其盛行。郑祖襄的《浅析先秦时期的“乐占”、“乐谏”现象》[2]对这种文化现象作了初步探讨，认为乐占、乐谏源于古老的巫、史文化，借助音乐的某些特征和规律来占卜、劝谏，其本质是阴阳五行学。随着历史的发展，它们对后世的文学艺术产生了深刻和久远的影响。罗艺峰的《中国音乐思想与古代的音乐占候术》[3]，对音乐占候这种文化现象进行剖析，将此类问题作为中国音乐思想史的“前史”处理，探讨了占名、占史、占法、占例的思想史价值。作者认为，在思想史界已经把学科姿态“从阁楼下到地下室”，注意到经典“之前”和“之下”材料的今天，把此类问题纳入中国音乐思想研究范围是合理的。乐籍制度研究方面，程晖晖的《乐籍、妓籍、花籍之辨析——兼论乐籍制度下的女乐以艺为本、声色娱人的功能传统》[4]，特别关注了历代乐籍制度下的女乐生存状态，认为传统社会中的娼妓群体与专业乐人有相当程度的交叉，乐籍制度下的女乐是中国传统音乐文化主脉的重要组成部分。

本年度发表了几篇重要的回忆、纪念性文章。钱仁康《我所

---

① 余复生：《宋杂剧“把色”考辨》，《天津音乐学院学报》2007年第2期，第18—25页。

② 郑祖襄：《浅析先秦时期的“乐占”、“乐谏”现象》，《天津音乐学院学报》2007年第4期，第3—9页。

③ 罗艺峰：《中国音乐思想与古代的音乐占候术》，《音乐艺术》2007年第1期，第28—40页。

④ 程晖晖：《乐籍、妓籍、花籍之辨析——兼论乐籍制度下的女乐以艺为本、声色娱人的功能传统》，《音乐研究》2007年第2期，第22—28转46页。

知道的杨荫浏先生》[①]，叙述了音乐学家杨荫浏先生的学术成就和生平轶事。冯洁轩的《纪念黄翔鹏先生发现一钟双音三十周年》[②]，针对某些论著中对于黄翔鹏是"一钟双音"发现者及最早作出科学论证者语焉不详的现状，在"一钟双音"被发现三十周年暨黄翔鹏先生逝世十周年之际撰写此文，系统回顾了"一钟双音"的发现历程，充分肯定了黄翔鹏发现"一钟双音"规律的史实及其对中国音乐史学的巨大贡献。

2006年是音乐史学家冯文慈先生80华诞，中国音乐学院曾在北京京民大厦举办"庆祝冯文慈先生八十华诞暨音乐学学术研讨会"。本年度，研讨会论文陆续发表，冯文慈的学术随笔《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》[③]，总结了对自己思想成长产生过影响的生活经历，并对今后中国音乐史学的发展提出建议：告诫研究者要正视自己和中国音乐史学界相当普遍的基本功力欠缺的实际情况；努力改变中国音乐史学长期以来存在的资料基础工作薄弱的实际情况；结合实际特别是文化大革命中的经验教训，重新学习唯物史观经典论述，以求"拨乱反正"，不断充实发展的现状；对史学观念、史学方法的新成果予以关注或融汇；对中国音乐史学古代、近现代的学术成果进行回顾与反思；扩展学术视野，关注交叉学科；注意维护古代传承至今的古老音乐传统和20世纪以来的新音乐传统，近现代音乐史应该和古代音乐史衔接等等。

冯文慈先生指出的中国音乐史研究中存在的问题及今后努力方向，同样适于概括本年度的中国古代音乐史研究。具体说来，研究

---

① 钱仁康.《我所知道的杨荫浏先生》，《音乐艺术》2007年第4期，第54—56页。

② 冯洁轩：《纪念黄翔鹏先生发现一钟双音三十周年》，《音乐艺术》2007年第4期，第57—61页。

③ 冯文慈：《我的最终岗位·中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》2007年第1期，第62—71页。

者基本功力欠缺以及资料基础工作薄弱，依然是中国古代音乐史研究向纵深发展的瓶颈。多数研究者过于执迷某些领域的饾饤考证，缺乏对宏观史学观念、史学方法和史学界最新成果的关注，缺乏对中国音乐史学成果的回顾与反思，也阻碍了古代音乐史学术视野的拓展和相关交叉学科的互补、渗透。诚如冯文慈先生所言："中国音乐史学领域天地宽阔、大有可为，且常写常新。从个人苦乐观看，从事中国音乐史教学和研究可以说是很苦的事，但有志探索者必然会领略到'乐在苦中'的滋味。"①

作者附言：本综述撰写过程中，天津大学精密仪器与光电子工程学院的张景川博士不辞辛劳，为笔者查找了大量论文资料，在此谨致诚挚的谢意！

① 冯文慈：《我的最终岗位：中国音乐史学——随遇而安，缘机以进》，《中国音乐》2007年第1期，第62—71页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年音乐考古研究综述

邵晓洁

在本年度音乐考古研究中，出土乐器及相关研究占所有成果的近半数。其中，古代乐钟的探讨是最主要的方面，乐舞图像、乐类文字等其他方面的考察则不多。这在一定程度上反映了近年中国音乐考古学研究的现状。究其原因，笔者认为：一方面是由于考古出土乐器资料最为丰富，且最能直接体现古代音乐文化乃至古代音乐本体的相关内容；另一方面则取决于从事音乐考古研究专业人员的知识背景。从这一角度来说，中国音乐考古研究要获得良性均衡的发展，势必需要进一步加强多学科、跨领域合作，吸引相关学科研究人员的关注以及拓展音乐考古研究人员的知识背景。

出土乐器研究

考古学有一套专门为出土器物断代的理论，出土音乐文物的断代也一直依赖考古学的方法和理论。事实上，音乐文物具有某些不同于一般文物的特征，因此，仅仅利用考古学断代方法来解决出土音乐实物资料的年代问题显然是不够的。黄翔鹏《用乐音系列记录下来的历史阶段——先秦编钟音阶结构的断代研究》成为开创音乐实物资料音乐学断代的重要学术成果。本年度王子初的《中国青铜乐钟的音乐学断代——钟磬的音乐考古学断代之二》[①] 延续了黄翔鹏所提出的音乐文物音乐学断代思想，从出土编钟音乐特征的相关角度对其进行年代判定。作者提出，通过从与乐钟演奏手法相关的结构设计、与编钟音乐性能相关的内部结构特征、青铜乐钟调音时的磨砺手法以及乐器之音列音阶的组合关系等方面的考察对出土或传世青铜编钟作断代研究。

孔义龙于本年度发表了数篇论文，均为其博士学位论文的节选，因此，这些文章是从不同角度印证其在博士论文中所提出的“取音在弦、调音在钟”观点。《西周晚期甬钟音列的定型及其设置规范》[②] 以几套西周晚期甬钟为主要例证，分析了西周晚期甬钟的音列现象和数理特征，确定了弦长六等分制取音法的应用，同时也对《国语·周语下》中的相关内容进行解读。《论一弦等分取音与编钟四声音列》[③] 认为西周甬钟音列所呈现的三种音列样式，受

---

① 王子初：《中国青铜乐钟的音乐学断代——钟磬的音乐考古学断代之二》，《中国音乐学》2007年第1期，第5—36页。

② 孔义龙：《西周晚期甬钟音列的定型及其设置规范》，《音乐研究》2007年第1期，第60—67页。

③ 孔义龙：《论一弦等分取音与编钟四声音列》，《中国音乐》2007年第1期，第132—138转141页。

一弦上的三种等分制取音法所决定，表现出各自的内在逻辑。一弦等分制取音法的应用时限上自晚商，下至春秋早期。《论五弦取音法与东周编钟正鼓音列》① 认为，按“徵—羽—宫—商—角”排序的五声应对应于五弦准的五弦。五弦的音高来源于为西周甬钟取音的一弦节点。根据五声所处的音区、弦上取音的便利程度及曾侯乙墓均钟的纹饰特点，可判断五声是从五弦准的1、1/2及1/4等呈2倍关系的节点上获取，在律高处理上带有明显的实用性和复合性。《论春秋编镈与钮钟正鼓音列“4+10”的接合形态》② 认为，“4件镈钟与10件钮钟”接合方式是郑国编钟的典型接合模式。这种模式一方面使镈钟从礼乐形式的观念中解脱出来，体现出对钟体音乐性能的追求；另一方面对春秋晚期吴、楚、齐等地区在不同钟型的接合方面、镈钟音列的进一步扩充并走向独立，产生了深刻的影响。《试论“以指度律”与“‘颠’‘曾’释义”》③ 在前人有关弦准研究的基础上，提出东周编钟音列赖以设置的五弦节点及其理论音高是乐师们通过以指度律的方式实现的，并借用“颠”“曾”二字使五弦各节点与等份内节点间产生的三度音程得以规范，从而使编钟音系之同位异律特点显现出来。

本年度刊发的近年重大音乐考古发现的调查与研究较多。

洛庄汉墓出土乐器是21世纪初的重大音乐考古发现之一。方建军与郑中以《洛庄汉墓出土乐器研究》（05AD003）为题申报了国家社会科学基金重点项目，本年度刊发了他们的阶段性研究成

---

① 孔义龙：《论五弦取音法与东周编钟正鼓音列》，《中国音乐学》2007年第1期，第37—50转132页。

② 孔义龙：《论春秋编镈与钮钟正鼓音列“4+10”的接合形态》，《星海音乐学院学报》2007年第4期，第63—67页。

③ 孔义龙：《试论“以指度律”与“‘颠’‘曾’释义”》，《天籁》2007年第2期，第6—10页。

果。《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟、编磬测音报告》[①]和《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟、编磬声谱分析》[②]揭示了出土钟磬的基本性能，即洛庄编钟下层甬钟侧鼓音不明显，应属于仅用正鼓音的单音编钟；上层纽钟正、侧鼓音分离度较好，且高音区钟正、侧鼓音的分离度强于低音区钟；低音区钟的高频分音较强，基音不突出；洛庄编磬随音高的递增，基音愈加清晰。《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟研究》[③]分析了洛庄汉墓出土19件编钟的形制、音阶及其与同出编磬的关系等，认为洛庄汉墓出土的甬钟具有汉代甬钟的常见形制特征，属于只能使用正鼓音的单音编钟；所出纽钟为双音钟，与甬钟同套同调，能配合使用；5件甬钟与14件纽钟的组合形式可能是西汉时期编钟的固定配置方式之一；从调高看，此套编钟与第4套编磬左组能够相互配合。《洛庄汉墓M14号陪葬坑编磬的组合、编次和音阶》[④]通过实物考察和测音分析指出，洛庄汉墓14号墓陪葬坑出土的六套107件编磬均为音乐性能良好的实用乐器，第一至第四套编磬每套都可分为左、右两组，右组磬比左组磬的宫音高二律，即大二度。这四套编磬的音阶结构全部相同，第二和第三套编磬甚至同调，表明其具有统一的制作规范。第一套编磬与第二、三套编磬的调高相差大三度，与第四套编磬的调高相差一律，乃为演奏不同调性的乐曲而设计。第五套编磬具备两种音阶组合的可能，第六套编磬似为拼凑而成，可能为一组而非两组，其音阶组合

---

① 郑中、方建军：《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟、编磬测音报告》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第56—61页。

② 郑中、方建军：《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟、编磬声谱分析》，《音乐艺术》2007年第4期，第35—38页。

③ 方建军、郑中：《洛庄汉墓14号陪葬坑编钟研究》，《音乐研究》2007年第2期，第36—39页。

④ 方建军、郑中：《洛庄汉墓M14号陪葬坑编磬的组合、编次和音阶》，《中国音乐学》2007年第4期，第18—28页。

也存在两种可能。这两套编磬的铭文与其音高所构成的编次有所不符，具体原因尚需研究。

陕西扶风五郡村出土窖藏编钟是本年度刊发的重要音乐考古发现之一。《扶风五郡西村西周青铜器窖藏编钟及相关问题》[①] 一文对所出5件甬钟的形制、纹饰进行分析，认为它们并非一次铸造，更非同时期之物，其中3件B型钟的时代可能略早，大致为共、懿之际，2件A型钟则具有典型西周早期甬钟的特征。与此同时，作者还将其与商周时期的南方大铙和北方编铙进行比较，认为出土于关中地区的五郡村甬钟既继承了南北铙的基本特点，又具有西周早期甬钟的基本特征，具有承前启后的重要作用。而甬钟应是西周早期时，由周人在吸收了南北商铙优点的基础上逐步发展而成。同样是在陕西发现的青铜器窖藏，眉县杨家村西周青铜器窖藏所出的一件逨钟被美国克利夫兰艺术博物馆收藏，该钟与国内现存4件逨钟属同套。方建军认为，从音阶结构来看，它应是全套八件组合编钟的第一件，与逨钟同出的六件无铭编钟，属于另一套八件组合的编钟，与逨钟调高不同，这套编钟与同窖所出编镈原来是否为合奏乐器还难以确定。[②]

楚公钟不但是目前所知年代较早的楚青铜器，更是重要的早期楚青铜编钟。目前所知传世楚公钟共4件，近年在陕西周原又出土1件。《楚公钟与早期楚文化》[③] 以鸟形纹饰为切入点，认为楚公钟侧鼓部的鸟纹源自于南方，山西出土楚公逆钟前2件的侧鼓鸟纹属于中原风格，其作器者也不可能是楚公逆。早期楚钟上的翘尾鸟纹说明，最迟在西周晚期，楚青铜器已深受南方影响，长江流域的

① 陈亮：《扶风五郡西村西周青铜器窖藏编钟及相关问题》，《文物》2007年第8期，第81—94转96页。

② 方建军：《美国收藏的逨钟及相关问题》，《天籁》2007年第2期，第3—5页。

③ 袁艳玲：《楚公钟与早期楚文化》，《文物》2007年第3期，第50—55页。

江汉地区也已成为楚人的活动区域。该文对探讨早期楚音乐文化具有一定参照作用。

2002 年 4 月，王子初曾应邀对河南叶县旧县出土的一批大型编钟进行实地考察，后撰文并详细介绍、分析了其中的 2 组编镈：有脊编镈和无脊编镈。指出，有脊编镈的时代可能在春秋早中期，无脊编镈的时代应该在春秋中期或稍早，2 组编镈的组合形式前所未见，对研究中国青铜乐钟的发展具有重要意义。①

新郑郑韩故城郑国祭祀遗址出土的大规模青铜编钟亦是近年来的重要音乐考古发现。《郑国祭祀遗址青铜编钟初考》② 一文从郑国祭祀遗址青铜编钟的用钟性质、用钟规制及其断代特征等方面进行了探讨。

《西周早期云纹编钟的再认识》③ 认为，纽约大都会博物馆收藏的 3 件西周早期云纹编钟应属于中原地区周文化系统，产地可能在周朝王畿范围。同时，作者还发现中国南方出土西周云纹编钟与中原地区的此类编钟在形制和纹饰上均存在一定差异，它们的年代是否相同还需进一步研究。有研究者就陕西出土（痖）钟的编列问题提出了不同看法，认为微伯兴享用的乐悬编钟至少有一堵 3 肆 24 件。④ 此外，还有专文涉及双音编钟的形成、音程类别、组合形式及音程组合分析。⑤

本年度也刊发了一些分地域和文化属性来研究出土乐器的著

---

① 王子初：《河南叶县旧县四号春秋墓出土的两组编镈》，《文物》2007 年第 12 期，第 77—83 页。

② 孙　敏：《郑国祭祀遗址青铜编钟初考》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 67—69 转 89 页。

③ 方建军：《西周早期云纹编钟的再认识》，《交响》2007 年第 2 期，第 5—7 页。

④ 王清雷：《也谈（痖）钟的堵与肆》，《音乐研究》2007 年第 1 期，第 53—59 转 88 页。

⑤ 滦明镜：《论双音编钟的音程组合》，《音乐研究》2007 年第 3 期，第 37—42 页。

述。《云南羊角编钟初探》[①] 从羊角编钟在云南的发现情况、型式与年代、分布和特点、测音和金属成分、演奏方法和族属等方面进行阐述，将云南出土 21 件羊角编钟分为三型，其中最古老的是楚雄万家坝 M1 出土羊角编钟，而楚雄也可能是羊角编钟的发源地。经测音发现，羊角编钟可与铜鼓合奏，也可与环纽编钟合奏，还可独奏。其族属既可能是濮人，也可能是越人。商周铜镈是中国先秦青铜音乐文化的重要代表，向来都是学界研究的热点。向桃初[②]将原被归于“中原系镈”的一种矮体、有扉棱、无钲间或篆间、一般饰以龙纹的镈单列一类，称为“周秦系镈”。此类铜镈只见于关中及附近地区，年代最早的在西周中晚期之交，后为秦文化继承，大约流行到春秋中期。有学者专门对湘江流域发现的西周时期铜器窖藏进行介绍，集中对窖藏的年代以及与窖藏相关的学术问题进行了探讨。他发现，湖南地区的青铜乐器大多是单独窖藏，湘江流域西周时期的铜铙和铜钟主要是荆楚人的产品。[③] 有文章全面搜集了山西出土石磬资料，从形制、音乐性能两方面进行分析，大致总结了山西石磬的发展规律和时代特征。[④] 此类研究还涉及古中山国乐器[⑤]和山东日照地区出土古代乐器[⑥]等。

本年度刊发有关其他古代乐器的研究较少，《说“缶”》[⑦] 可

---

① 黄德荣：《云南羊角编钟初探》，《四川文物》2007 年第 5 期，第 75—81 页。

② 向桃初：《南方系统商周铜镈再研究》，《南方文物》2007 年第 4 期，第 108—116 页。

③ 傅聚良：《湘江流域西周时期的铜器窖藏》，《华夏考古》2007 年第 3 期，第 97—102 页。

④ 任宏：《山西出土石磬研究初探》，《天籁》2007 年第 4 期，第 10—17 页。

⑤ 胡小满：《中山国古都出土乐器简论》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 70—75 页。

⑥ 李玉：《日照地区出土的原始乐器考》，《东南文化》2007 年第二期（总第 196 期），第 73—76 页。

⑦ 李方元、张玉琴：《说“缶”》，《黄钟》2007 年第 2 期，第 68—74 页。

以说是其中重要的一篇。该文认为“缶”作为陶瓦器的类称，上古有单件“古缶”，中古以后又见多件“编缶”。“古缶”有“口向上”和“口朝下”两种置放方式，其演奏方式主要为手击和杖击，及多样化的演奏技艺。同时发现中国音乐史上“乐器缶”一直没有被宫廷主流音乐所接纳，没有纯粹的乐器名分，然其双重的社会功能和深入介入社会的意义却是其他任何一种专业类型的乐器所不能比拟与达到的，其历史地位应得到充分肯定。《再论万家坝型铜鼓》① 是继1990年发表《论万家坝型铜鼓》之后的又一力作，主要对1990年之后国内外发现的33件万家坝型铜鼓，以及目前所见62件万家坝型铜鼓进行全面的分析研究。此文与1990年发表的文章合并便成为迄今所见万家坝型铜鼓的全面考察成果。浙江省博物馆藏有从唐至近代的30多件古琴，有文章对其中唐代“彩凤鸣岐”琴、晚唐至北宋“来凤”琴、晚唐“谷应”琴3件珍贵唐琴的外形特征进行了分析、比较。②

与乐器相关的音乐文化研究

与礼乐制度相关的研究一直是学术界关注的热点。建立于周初的礼乐制度对其后近三千年的中国社会与文化产生了深远的影响。在先秦文献中，周礼、殷礼、夏礼以及夏以前的虞礼等词频繁出现，礼乐制度是否在史前时期就已萌芽？对此，《史前礼乐制度雏形探源》③ 一文以目前考古发现的史前礼乐器为基础，结合文献史

---

① 李昆声、黄德荣：《再论万家坝型铜鼓》，《考古学报》2007年第2期，第207—232页。

② 王静：《曲终人远晚烟青——从〈琴学丛书〉看浙江省博物馆藏唐琴》（上、下），《中国文物报》2007年10月24日、10月31日第7版。

③ 王清雷：《史前礼乐制度雏形探源》，《中国音乐学》2007年第3期，第70—82页。

料，对史前礼乐制度进行初步考察。而《商周时期的礼乐器组合与礼乐制度的物态化》[①] 则根据出土商周时期礼乐器组合对当时礼乐制度的时代特点及历史变迁进行了探讨。

与乐器相关的音乐本体研究有以下两篇文章。《也谈曾侯乙编磬乐律铭文中的音阶问题》[②] 否定了前人关于曾侯乙编磬所用为"六声音阶"或"七声音阶"诸说，认为其所用为五声音阶才是符合史实的。《"商"声、"商"调之辨》[③] 关注西周雅乐无"商"声抑或无"商"调的问题，认为西周雅乐是无"商"调，而非无"商"声，雅乐无"商"调与编钟无"商"声也并非不可调和。

2004年，江苏省淮安市运河村发现的一座战国墓随葬车马坑内出土一辆鼓车。这是首次出土的战国鼓车。因有建鼓残片存留，可知车上为一建鼓。《淮安运河村战国墓的木雕鼓车》[④] 介绍了这辆鼓车，并对其意义、装饰工艺以及仿制复原等进行了探讨。

《论辽代军乐》[⑤] 一文较全面地论述了辽代军乐的形成与发展，并对比排列其军乐的阵容，逐件分析军乐使用的乐器。

乐器鉴赏，尤其是古琴鉴定是一项十分有意义的学术工作。《传世古琴的鉴藏》[⑥] 从外观、断纹、工艺、音色、铭刻等几个角度较为全面地介绍了鉴定古琴真伪优劣的方法。当然，实际的古琴鉴定工作不但要具备扎实的理论知识，更需要积累丰富的实践

---

① 方建军：《商周时期的礼乐器组合与礼乐制度的物态化》，《音乐艺术》2007年第1期，第41—50页。

② 王安潮：《也谈曾侯乙编磬乐律铭文中的音阶问题》，《南京艺术学院学报（音乐表演版）》2007年第2期，第40—43页。

③ 任飞：《"商"声、"商"调之辨》，《天籁》2007年第4期，第18—24页。

④ 王厚宇、赵海涛：《淮安运河村战国墓的木雕鼓车》，《文博》2007年第2期，第4—9页。

⑤ 白光：《论辽代军乐》，《北方文物》2007年第4期，第80—84页。

⑥ 章华英：《传世古琴的鉴藏》（上、下），《乐器》2007年第2、3期，第15—17、10—12页。

经验。

此外，有专文①运用文化语言学的理论方法，结合文献与出土实物，阐释了文献中关于笙磬、颂磬的观念及其所承载的音乐文化，认为不晚于汉朝时，编磬已发展成为笙磬、颂磬，成为雅颂之声的载体。还有文章讨论《诗经》中所用乐器比喻所反映出的周代人伦观②。另刊有研究商代乐器纹样的文章。③

乐舞图像及相关研究

2006年至2007年间，考古人员对泉州南安丰州皇冠山六朝墓群进行了抢救性考古发掘，出土墓砖中发现有古代乐器“阮”的印纹。有学者对这批“阮”纹墓砖进行了专题研究，认为出土4种“阮”纹墓砖的年代不晚于南朝，即在589年以前，且其中3种与中原古墓葬中出土的同种图案造型极为相似，这说明阮在晋人南迁时就被带到了丰州，并成为当时士大夫阶层生活中的一项重要娱乐活动。起初，这种阮保持着中原原有的传统演奏形式，后受到泉州地方乐器的影响，在外形和演奏形式上均有所发展、改进，随着泉州弦管、梨园、木偶等地方戏曲的形成，“阮”这一中原弹拨乐器在泉州逐渐发展成为适合地方戏曲演奏的琵琶，且广为传播，与此同时，阮也在闽南逐步消失。④

---

① 梁冬梅：《从笙磬、颂磬看古代中国音乐文化》，《黄钟》2007年第2期，第75—78页。

② 刘莎：《〈诗经〉中乐器作比的周代人伦观》，《黄钟》2007年第1期，第224—229页。

③ 陈四海、陈中岚：《商代乐器饕餮纹样考略》，《音乐探索》2007年第4期，第8—13页。

④ 陈建中：《泉州南安丰州六朝墓群出土“阮”纹砖及其学术意义初探》，《东南文化》2007年第3期，第37—40页。

2005年刊布的秦始皇陵园K0007陪葬坑的发掘引起了学术界的广泛关注，报告中认为“出土陶俑、同出的小件器物表明陶俑可以执掌一定的乐器，以音乐来驯化水禽”。后有研究者否定了这一说法，认为这些持乐器的陶俑就是宴乐俑，专为君王助兴欣赏。还有学者推断其为弋射场景。《秦始皇陵园K0007陪葬坑弋射场景考》进一步考证了其为弋射场景以及所出相关物件为弋射工具。同时，文中还根据出土银片上周边一圈有21个小孔，认为它应被用于固定在其他器物上，由此否定了此银片为“义甲”说，指出其与乐器无关。[①]

中国传统绘画中有以古琴为题材的作品。有研究者依据琴在山水画中所呈现的形态将其划分为抱琴图、抚琴图、陈设图三类，并以此为视觉证据，说明了产生这一题材的社会人文环境，与文人们的关系等生活情态和审美价值的同一性，以及古琴音乐文化与文人名士的内在精神联系。[②]

《洛阳出土的汉代乐舞百戏文物》[③] 和《洛阳唐代乐舞陶俑二论》[④] 分别对洛阳出土的汉代和唐代乐舞俑进行研究。有专文分别介绍[⑤]和研究[⑥]了不同博物馆收藏的汉代玉舞人，认为玉舞人是汉代贵族妇女喜爱的佩玉。《关中十六国墓葬研究的几个问题》[⑦] 也

① 罗明：《秦始皇陵园K0007陪葬坑弋射场景考》，《考古》2007年第1期，第87—96页。

② 林蔚丽：《中国山水画中的古琴音乐图像》，《中国音乐学》2007年第4期，第44—47页。

③ 冯健：《洛阳出土的汉代乐舞百戏文物》，《中国文物报》2007年5月30日第5版。

④ 郭画晓：《洛阳唐代乐舞陶俑二论》，《东南文化》2007年第2期（总第196期），第79—82页。

⑤ 王灵光：《即墨市博物馆收藏的汉代玉舞人》，《文物》2007年第8期，第89页。

⑥ 马金花：《丰姿绰约 妙丽善舞——从侯马博物馆展出的一件玉舞人谈起》，《文物世界》2007年第1期，第41—44页。

⑦ 韦正：《关中十六国墓葬研究的几个问题》，《考古》2007年第10期，第74—83页。

论及乐舞俑像。此外，还有数篇根据乐舞图像研究舞蹈艺术的著述，分别是《“建鼓舞”名实考》①、《论中国石窟舞蹈的艺术特征》②、《从〈舞赋〉看汉代舞蹈》③。

其他相关研究

本年度刊发3篇有关乐类文字的研究论文，其中有2篇都是关于“樂”字的探讨。《“樂”字考释》④认为“樂”字本义为商人的种族祭祀，其后演化成为各族活动。《甲骨文“乐”字研究分析》⑤认为是出发点、方法、角度的不同导致了对“乐”字解释的莫衷一是，提出今后需从字的由来、字义的多样性及甲骨文的造字规律等方面综合分析，并结合新的成果、发现才能使课题获得较大突破。《真定路学乐户记》是2000年在河北省正定县发现的一通由欧阳玄撰文、李黼书丹、徐奭纂额的石碑上的碑文。此前已有学者对其进行释读与研究。《〈真定路学乐户记〉补释》⑥一文针对此前对该碑文的释读和句读提出了自己的看法，并从真定路学的建制和规模所体现的元代当政皇帝的治政措施、真定路学礼乐生员的分布与真定的历史文化氛围等方面指出了碑文的史料价值。

一钟双音是我国古代乐钟的重要特征，也是古代先民的重大发

---

① 沈阳：《“建鼓舞”名实考》，《北京舞蹈学院学报》2007年第4期，第40—45页。

② 仝妍：《论中国石窟舞蹈的艺术特征》，《北京舞蹈学院学报》2007年第4期，第45—47页。

③ 梁宇：《从〈舞赋〉看汉代舞蹈》，《北京舞蹈学院学报》2007年第4期，第48—52页。

④ 洛地：《“樂”字考释》，《音乐艺术》2007年第1期，第26—27页。

⑤ 王秀萍：《甲骨文“乐”字研究分析》，《交响》2007年第1期，第34—38页。

⑥ 马春香：《〈真定路学乐户记〉补释》，《文物春秋》2007年第6期，第71—75页。

明。然而，在漫长的历史长河中，由于改朝换代、社会变革、技术流失等多方面原因，这一重要现象和制作技术逐渐淡出人们的视线，甚至不为后人所知。两千多年后，在1977年四省音乐文物普查中，一钟双音的现象才被黄翔鹏发现并予以论证。然而，长期以来，由于历史和人为等原因，这一重大发现一直被归于“集体”，甚至被某些个人篡掠。2007年是著名音乐学家黄翔鹏仙逝十周年，同时也是“一钟双音”发现三十周年。为此，冯洁轩[①]撰文全面陈述黄翔鹏先生发现一钟双音的历史事实，并借此纪念黄先生逝世十周年和一钟双音发现三十周年。

李纯一《先秦音乐史》修订版出版了。有学者将修订版与初版进行了对比，认为修订版在初版的基础上进行了合理增删，使其对先秦音乐史的研究成果更趋丰富完善。[②] 此外，还有专文探讨了音乐考古学音乐音响实验的相关问题。[③]

学术活动及书讯

《天籁》报道了该院音乐考古学教授方建军参加国际音乐考古学研究会第五届学术研讨会的情况。[④] 报道介绍了2006年9月19—23日期间在德国柏林召开的国际音乐考古学研究会第五届学术研讨会。会议的总议题是“音乐考古学面临的挑战和课题”，按

---

① 冯洁轩：《纪念黄翔鹏先生发现一钟双音三十周年》，《音乐艺术》2007年第4期，第57—61页。

② 王安潮：《十年饰一剑——读李纯一〈先秦音乐史〉（修订版）》，《天籁》2007年第3期，第92—95页。

③ 王友华：《音乐考古学音乐音响实验的思考》，《云南艺术学院学报》2007年第4期，第75—79页。

④ 编者：《方建军教授参加国际音乐考古学研究会第五届学术研讨会》，《天籁》2007年第1期，第17页。

照提交论文的内容又分为若干专题，如“新发现—新观察”、“社会文化方面的新研究”、“古代音乐与神话、宗教”、“古代音乐的应用场合”、“音乐家雕刻”、“音乐图像学观察”、“复制与音像试验”、“保存与整理”、“分析与比较研究”等。会议形式较为多样，包括论文宣讲（提问与讨论）、海报展示（Poster Presentation）、复制古乐器陈列以及复制古乐器及古谱翻译音乐会等。会议期间，主办方还安排了与会者参观柏林民族音乐学音像档案馆及收藏乐器陈列，组织了柏林市内的文化考察活动。会上，共有来自欧洲、美洲、亚洲20多个国家的70多位学者出席了会议，该院方建军教授应邀参会并进行了论文宣讲与交流。

2007年5月3—7日，由中国艺术研究院中国非物质文化遗产保护中心与江苏省文化厅、常熟市人民政府联合举办的首届中国古琴艺术节在江苏省常熟市举行。主题活动有虞山琴韵中华情暨纪念吴景略诞辰100周年中国古琴名家音乐会，此外还有首届全国古琴大赛，首届中国古琴艺术保护论坛等。[①]

鸿山越墓出土的500余件青瓷乐器是近年来的重大音乐考古发现之一。2007年5月，由南京博物院、江苏省文物考古研究所、无锡市锡山区文物管理委员会编著的《鸿山越墓出土乐器》出版，同时出版的还有《鸿山越墓出土礼器》、《鸿山越墓出土玉器》，其中所收录的均为精品，属首次发表。2006年12月，郑珉中编撰的《故宫古琴》（上下册）由紫禁城出版社出版，本年度刊发了著名考古学家张忠培为该著所写的序。[②]

① 高游：《首届中国古琴艺术节在常熟举行》，《中国文物报》2007年5月11日第2版。

② 张忠培：《〈故宫古琴〉序》，《中国文物报》2007年7月11日第4版。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007 年中国近现代音乐史研究综述

冯长春

白居易有“渭村秋物应如此，枣赤梨红稻穗黄”之句，综观 2007 年中国近现代音乐史研究，笔者愿以白居易诗形容之。概而言之，本年度中国近现代音乐史研究主要集中在音乐家、音乐作品、音乐教育与音乐思想研究等中国近现代音乐史学的几个基本研究领域，不少文著在研究视角的切入和理论深度的开掘等方面亦颇为引人注目，其中关于音乐家与音乐思潮的研究较以往有了更为深入的推进。

音乐家研究

近年来对王光祈的研究一直呈现出较为活跃的学术态势。王勇在博士论文的基础上修订出版

了《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》① 一书，这是近年来有关王光祈研究最为重要的学术成果。全书分为上、下两篇，上篇集中探求、梳理王光祈旅德生活的因由始末及其学术生活，下篇则专门考察并介绍了王光祈十六篇西文著述。本书最大特点在于资料的丰富与翔实，其中大量史料由作者在旅德期间亲自查寻考证并加以译介分析，不但在史料挖掘上实现突破，同时厘清以往诸多模糊不清甚或以讹传讹的历史结论，包括王光祈赴德留学的真正动因、走上音乐学研究道路的心路历程以及在当时为中外文化交流所作出的努力与贡献等。

萧友梅音乐思想研究成为本年度萧友梅研究中的重点。汪毓和②认为，萧友梅音乐思想核心是“音乐救国”，具体则体现在以西为师的音乐教育主张、为人生而艺术的美学观点以及音乐为国家服务的爱国思想等几个方面。但以西为师的音乐教育主张和为人生而艺术的美学观点如何体现出音乐救国的核心思想，作者没有作出进一步论述。李兴梧③认为，萧友梅对国乐的理解与追求主要是指学习西乐而创造中国新音乐，其中所显示的中西交融的音乐思想符合中国音乐的历史发展。“国乐”一词早在《隋书》中即已出现，意指“国之雅乐”。近代以来，随着民族观念的兴起，“国乐”一词在承载历史信息的同时被赋予了新的时代内涵，并一度成为五四后使用率较高的音乐话语。近年有关国乐思想的研究成果并不鲜见，该文如能在充分了解近代国乐思想发展与当代国乐研究现状的基础上作更为深入的论述，无疑会有助于人们更为深刻地认识萧友梅的国乐思想及其本质。此外，冯长春的《萧友梅音乐教育思想

① 王勇：《一位新文化斗士走上音乐学之路的“足迹”考析——王光祈留德生涯与西文著述研究》，上海文艺音像出版社2007年版。

② 汪毓和：《从对萧友梅音乐思想的评价想起——在“萧友梅与当代音乐文化建设”学术研讨会上的发言》，《人民音乐》2007年第2期，第48—49页。

③ 李兴梧：《萧友梅“国乐”思想剖析》，《音乐探索》2007年第3期，第6—9页。

管窥——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起》[①] 认为，贯穿萧友梅一生音乐活动的主导脉络及其多方面音乐实践的基本目的，都是为中国的音乐教育，特别是专业音乐教育事业，其最终目的，是通过音乐教育培养新的音乐人才，创造与发展中国新音乐。

黎锦晖是一位在儿童歌舞音乐和流行歌曲创作领域均作出开拓性贡献的音乐家，然而，自20世纪20年代以来，对其历史评价一直存在不同见解，以至于毁誉参半、褒贬不一。如何客观认识黎锦晖的历史贡献与局限，正确评价其历史地位，是中国近现代音乐史研究不可回避的一个重要课题。本年度黎锦晖研究取得较大进展。孙继南在1991年版《黎锦晖评传》基础上，再次推出《黎锦晖与黎派音乐》[②]。全书以丰厚的史料为依托，以解读黎锦晖音乐作品为基础，对黎锦晖曲折的人生道路、多元的音乐创作以及不同历史时期对黎锦晖的评价，进行了全面而深入的分析和论述。本书提供了丰富的新材料，对研究黎锦晖的音乐具有极为重要的学术和史料价值。

与黎锦晖同时代的《国民党党歌》（代《国歌》）曲作者程懋筠是中国近现代音乐史上一位曾经深有影响，并在音乐创作和音乐教育领域作出重要贡献的音乐家。但长期以来，由于社会政治因素的干预，台湾和大陆的两岸学界都不同程度有意或无意地忽略了对程懋筠的正视与研究。本年度李岩[③]、刘再生[④]先后发表有关程懋筠研究文章。李岩认为，不仅由于《国民党党歌》作为代《国歌》而在1928年后的民国史上实际产生的重要影响，更由于在抗战时

---

① 冯长春：《萧友梅音乐教育思想管窥——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起》，《音乐与表演》2007年第1期，第21—31页。

② 孙继南：《黎锦晖与黎派音乐》，上海音乐学院出版社，2007年。

③ 李岩：《纪念程懋筠的理由及问题的评判》，《天籁》2007年第1期，第18—22页。

④ 刘再生：《纪念一位“边缘”音乐家——程懋筠对中国近代音乐之历史贡献及其现实意义》，《人民音乐》2007年第9期，第75—78页。

期，作为一名音乐家所表现出的爱国精神以及为推助学校音乐教育所作出的重要贡献，程懋筠理应引起学界的重视和纪念，回避历史乃至为我所需、任意裁减历史都不是历史研究所应有的态度。该文在肯定程懋筠历史贡献的同时，也指出了程懋筠音乐思想中“以西衡中”观念的不足之处。刘再生则重点论述了程懋筠在任“江西省推行音乐教育委员会”主任委员期间的重要贡献，指出其一生的“闪光点”也正集中于此，程懋筠对中国近代音乐事业的历史贡献直到今天依然有着重要的借鉴意义。

作为我国近现代著名合唱指挥家、音乐教育家的李抱忱，长期以来也未引起学界的充分关注。本年度向延生①、曲文静②分别撰文从不同角度回顾、介绍了李抱忱在中国近代音乐史上的贡献。向延生以“英文版《中国抗战歌曲集》”为题，介绍了抗战爆发后，国民党中央宣传部国际宣传处约请李抱忱编辑英文版《中国抗战歌曲集》的简要经过及所选歌曲情况。这一具有重要历史与现实意义的工作应当引起有关部门和有识之士的重视。曲文静则从李抱忱历史贡献的角度，对抗战时期李抱忱在合唱指挥、歌曲创作、编辑英文版《中国抗战歌曲集》以及在音乐教育和音乐理论方面的成就与建树，进行了较为全面的评述。

有分歧和争议就会出现学术争论，健康的学术争鸣活动是推动学术研究不断走向深入的重要途径。2005 年向延生发表《音乐家吴伯超的“忘”与“记”》一文，针对黄旭东编《吴伯超的音乐生涯》一书中部分涉及吴伯超历史评价问题的篇章提出了自己的看法。黄旭东亦发表《如何正确评价吴伯超——致向延生学兄》，

① 向延生：《李抱忱与英文版〈中国抗战歌曲集〉》，《中央音乐学院学报》2007 年第 4 期，第 49—53 页。

② 曲文静：《中国近代合唱事业的先驱——音乐家李抱忱百年诞辰纪念》，《中央音乐学院学报》2007 年第 4 期，第 41—47 页。

表达了对这一问题的不同认识。向延生[①]发表回应文章就如何全面准确地评价吴伯超先生与黄旭东商榷。文章针对如何实事求是探讨问题，如何评价吴伯超的精神思想，吴伯超担任音乐院院长的背景，吴伯超与张曙、吴稚晖、陈立夫等人的关系以及《吴伯超的音乐生涯》一书中的若干史实问题，提出了商榷意见。

黄大岗[②]撰文对钱君匋在中国近现代音乐出版事业中的奠基性与开拓性贡献进行了较为详尽的介绍与论述，对万叶书店从创业到建国后成为国家级重点音乐出版社的风雨历程进行清晰的历史梳理。

李叔同和沈心工是20世纪初最为重要的乐歌作家。本年度，陈净野[③]撰文认为李叔同从事乐歌创作活动在一定程度上受到了沈心工的影响，二者在音乐思想和教学方面虽有分歧，但在乐歌的编创手法上却有相同之处。至于李叔同作品的历史影响却要大于创作数量众多的沈心工，根源则在于乐歌作品的质量和文化魅力的不同。文章还对日本音乐教育家犬童球溪的生卒年进行考证，指出其正确的生卒时间应为1879年3月20日至1943年10月19日。李叔同所作《送别》一歌即是取自犬童球溪《旅愁》曲调，而它的原曲则是美国作曲家奥德威的歌曲《梦见家园和母亲》。

叶伯和在近代音乐与文化史上都作出过重要贡献，近年来对他的研究也逐渐引起学界的重视。陈永的《对叶伯和的再认识》[④]指出，叶伯和不仅是近代四川乃至西南地区新音乐的启蒙者与奠基人，其白话诗创作与中国音乐史研究更是开近代之先河。由此，作

① 向延生：《全面准确地评价吴伯超先生——兼答黄旭东先生》，《人民音乐》2007年第6期，第46—49页。

② 黄大岗：《我国第一个音乐出版社——钱君匋和万叶书店》，《中央音乐学院学报》2007年第1、3期，第43—48、41—46转55页。

③ 陈净野：《李叔同与沈心工——兼议李叔同〈送别〉研究中的若干问题》，《人民音乐》2007年第5期，第30—32页。

④ 陈永：《对叶伯和的再认识》，《音乐艺术》2007年第4期，第62—68页。

者提出中国近现代音乐史学研究的一种理论预设——“关注‘边缘’音乐文化”，即要关注“音乐人之‘音乐’与其他活动之间的关系”和“‘主流中心音乐文化’与‘其他区域音乐文化’之间的关系”。

本年我国著名音乐教育家、音乐学家、音乐翻译家缪天瑞先生迎来百岁华诞，上海音乐学院则迎来了它的80年校庆。在人民音乐出版社出版《缪天瑞文存》的同时，音乐界也为缪先生举行了隆重的庆寿和学术活动。张振涛①、赵仲明②、冯长春③分别撰文，从不同角度高度评价了缪天瑞一生的音乐成就与学术风范。上海音乐学院学报校庆专刊则发表了有关谭小麟④、陈洪⑤、沈知白⑥、邓尔敬⑦等上海音乐学院不同历史时期教师的研究或纪念性文章，这些文章从不同角度或某一方面展示了这些历史人物在上海音乐学院和中国近现代音乐史上所作出的重要贡献。

音乐作品研究

如果从1915年赵元任于《科学》杂志发表中国第一首钢琴作

---

① 张振涛:《百岁学人缪天瑞》,《人民音乐》2007年第8期，第4—7页。

② 赵仲明:《世纪人生　百年学问——为缪天瑞先生百岁华诞而作》,《中国音乐学》2007年第2期，第5—13页。

③ 冯长春:《乐坛夫子　学苑师范——贺缪天瑞先生百岁华诞》,《人民音乐》2007年第8期，第8—12页。

④ 陈铭志:《回忆谭小麟先生讲授的对位课纪要》,《音乐艺术》2007年第3期，第14—23页。

⑤ 朱晓红:《陈洪文献研究综述》,《音乐艺术》2007年第3期，第111—119页。

⑥ 朱建:《追念恩师沈知白先生——纪念沈知白先生诞辰100周年》,《音乐艺术》2007年第3期，第58—61页。

⑦ 戴鹏海:《〈邓尔敬作品文论选〉编辑说明》,《音乐艺术》2007年第3期，第62—64页。

品《和平进行曲》算起，中国钢琴音乐创作已经走过了近一个世纪的历程。本年度周为民[①]通过对20世纪中国钢琴音乐创作的整体性回顾，认为20世纪中国钢琴音乐创作具有现实主义思想的影响、民族化的表现、服务于人民群众的价值追求以及对新技法不断学习与探索等多方面的鲜明特征。窦青、杨成秀[②]则对20世纪30年代以来中国风格钢琴练习曲的创作与发展进行了较为概括的勾勒与梳理，并将其分为"不称为'练习曲'的钢琴练习曲"、"典型意义的钢琴练习曲"、"与艺术性相结合的钢琴练习曲"和"不称为'曲'的钢琴练习曲"四种类型。

现代京剧《红灯记》是"文革"时期"样板戏"之一，钢琴伴唱《红灯记》则是在原作基础上为挽救钢琴命运的一种尝试性的嫁接式创作。戴嘉枋[③]就钢琴伴唱《红灯记》的产生、版本演变及其音乐创作的特点进行分析，肯定这一作品无论在"文革"时期还是之后都具有不容忽视的重要价值，而正是由于这一尝试性创作，为后来钢琴协奏曲《黄河》和70年代初钢琴独奏曲的创作打下了一个坚实的舆论基础，并直接启迪了之后一些室内乐的改编创作。

除对20世纪或特定历史时期中国钢琴音乐进行整体回顾和专论之外，对作曲家个人钢琴作品的研究也取得一定成果。如王晔[④]以蒋祖馨两部钢琴组曲《庙会》和《山花集》为对象，对其曲式

---

① 周为民：《20世纪中国钢琴音乐创作的回顾与思考》，《中国音乐》2007年第2期，第116—121页。

② 窦青、杨成秀：《中国风格钢琴练习曲之历史演化溯源》，《音乐艺术》2007年第1期，第51—62页。

③ 戴嘉枋：《钢琴伴唱〈红灯记〉及其音乐分析》，《音乐研究》2007年第1期，第33—37页。

④ 王晔：《从〈庙会〉的古朴到〈山花〉的烂漫——蒋祖馨钢琴作品研究》，《中国音乐学》2007年第1期，第112—116页。

结构、调式调性、和声手法、意境与风格等方面进行了较为全面的分析。有关管弦乐作品的研究主要集中于李焕之、朱践耳、马思聪等作曲家的部分作品。

蔡梦[①]对李焕之《汨罗江幻想曲》和《大地之诗》两部20世纪80年代以来创作的管弦乐作品的主题结构、发展手法及其艺术特色进行了较为全面而深入的分析，认为李焕之“在专业修养和创作成就上所达到的高度和境界，足以使他成为从战争的艰苦环境和动乱岁月中成长起来的我国老一辈革命文艺家的杰出代表”。钦丽丽[②]则从朱践耳《第六交响曲》（《3Y》）以磁带和管弦乐队相结合的创作手法、作品中所表现出的音乐与语义的融合以及内容与形式上的统一等三个方面进行论述，对该作品所表现出的作曲家对民间音乐的融合乃至对人类生存的思索给予了高度评价。

马思聪创作的大量小提琴音乐作品在近现代中国小提琴音乐史上具有重要的开创意义。陈小莉[③]从对《内蒙组曲》的旋律音调、发展手法、民族化的钢琴伴奏技法以及民族化的演奏技法等四个方面，对马思聪小提琴音乐创作中的民族化表现因素进行了较为深入的论述。

陈习[④]将20世纪不同时期中国小提琴音乐民族风格分为“单一民族风格”、“区域风格”和“多民族融和”三大类型，将民族音乐素材的运用分为“对民族音乐作品整体或部分曲调的引用”、

① 蔡梦：《李焕之新时期的器乐创作及其艺术特色》，《中国音乐学》2007年第1期，第91—100页。

② 钦丽丽：《多元交融　中西合璧——朱践耳〈第六交响曲〉艺术特色》，《中国音乐学》2007年第3期，第112—115页。

③ 陈小莉：《马思聪小提琴乐曲创作的民族化表现手法——以〈内蒙组曲〉为例》，《中国音乐》2007年第2期，第154—157页。

④ 陈习：《20世纪中国小提琴音乐中的民族因素——关于风格类型、素材运用和反映生活等方面的研究》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第72—78页。

“对民族性音调与节奏的吸收”和“对民族器乐特有音响与演奏手法的模仿借鉴”三种方式。20世纪中国新音乐是在不断融汇中西的过程中发展的，如何从具体音乐分析的角度总结其历史经验，值得中国近现代音乐史学界进一步的重视。

有关近代新国乐的研究仍然集中于刘天华的二胡与琵琶音乐。胡志平①和李晖②分别就刘天华作品进行音乐分析。前者通过详细的技术分析，从音乐形态学层面具体回答了刘天华是如何继承传统音乐、借鉴西洋音乐以创造新国乐的问题，认为刘天华能够“将西乐的手法、典型的西乐因素融化在中乐的躯体之中，达到了不着形迹的境界”，为其同代及后人所不及。后者则从琵琶演奏的角度，结合琵琶音乐的创作手法，对刘天华的《歌舞引》、《改进操》、《虚籁》三首琵琶曲进行了较为细致的艺术分析，指出刘天华的琵琶作品虽然仅此三首，但这些作品却“在琵琶音乐由传统向现代的过渡中起到了可贵的承上启下的作用”。

在许多教科书和论著中，聂耳作曲的《扬子江暴风雨》长期被作为歌剧论列，且被视作早期中国新歌剧的代表作。满新颖③质疑《扬子江暴风雨》作为新歌剧的名实问题，就这一作品究竟为歌剧还是话剧问题重新加以思考。作者认为，《扬子江暴风雨》从本质上来看应定位为“话剧加唱”或“加唱式话剧”，而非真正意义上的歌剧样式。《扬子江暴风雨》在中国抗战话剧史上的地位不容抹杀，造成将这一作品定位为“新歌剧”的历史原因主要囿于当时国人歌剧观念的偏差，“新歌剧”的定位反映出当时人们对歌剧观念的片面性与表面性，为中国歌剧的发展带来了一定的局限

① 胡志平：《刘天华二胡曲乐音形态分析与探讨》，《黄钟》2007年第2、3期，第45—52、50—57页。

② 李晖：《刘天华的三首琵琶曲解析》，《交响》2007年第2期，第51—56页。

③ 满新颖：《是歌剧还是话剧——论〈扬子江暴风雨〉作为“新歌剧”的名与实》，《音乐研究》2007年第3期，第62—72页。

性。文章围绕“新歌剧”这一概念和《扬子江暴风雨》这一作品，对“新歌剧”的源头——加唱式话剧、聂耳的艺术道路及其与黎锦晖歌剧观的分歧、《扬子江暴风雨》被定为“歌剧”的历史真相以及新歌剧的主要艺术特点等问题进行了深入的分析与论述。

除前述孙继南著《黎锦晖与黎派音乐》一书对黎锦晖及其音乐的全面研究之外，冯春玲亦就黎锦晖的流行歌曲创作进行了音乐学分析。作者将黎锦晖流行歌曲分为“以爱情为主题的歌曲”、“一般抒情歌曲”、“积极向上、思想健康的爱国歌曲”、“反封建、提倡民主平等思想的歌曲”、“针砭时弊的现实主义作品”和“儿童歌曲及表现母爱、父爱思想的歌曲”六大类，并选取每一种类的代表作进行举例分析。① 作者认为，黎锦晖流行歌曲创作的价值主要体现在“对古典诗词与民间曲调的运用与借鉴”、“‘平民音乐’思想的实践”、“对简谱记谱法的普及”、“爵士乐队伴奏的中国化”和“新的演唱风格的开拓”等几个方面。其不足之处在于“游离于时代大潮边缘的创作取向”和“对流行歌曲艺术价值与功能的认识不足”。其历史意义则主要体现在黎锦晖对流行歌曲这一音乐体裁的开创、对中外音乐的融汇、对新思想新文化的宣传、爱国思想与平民音乐思想的实践以及游离于时代大潮并受商业利益驱使所带来的历史教训等几个方面。②

本年度关于近代革命歌曲与救亡歌曲的研究亦值得关注。刘小兰③从比较研究的角度探讨了20世纪30年代中央苏区兴起的革命歌曲与赣南民歌之间的生存与文化关系，遗憾的是文章未能提供一定数量的作品加以实例分析。

---

① 冯春玲：《黎锦晖的流行歌曲创作》，《音乐研究》2007年第2期，第53—62页。

② 冯春玲：《黎锦晖流行歌曲创作的历史思考》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第56—63页。

③ 刘小兰：《赣南客家民歌与中央苏区红色歌谣传承关系研究》，《人民音乐》2007年第5期，第45—47页。

音乐思潮研究

一部中国近现代音乐史就是一部音乐思想纷争迭起并与音乐实践共时运动发展的音乐思潮史，音乐思想与思潮研究正日渐引起学界重视。本年度有关中国近现代音乐思潮研究取得重要进展，主要表现在中国近代音乐思潮、20世纪中国音乐思想论争和毛泽东音乐思想研究以及对“文革”中音乐大批判的反思等几个方面。

“救亡派”与“学院派”的人为划分以及二者之间长期存在的思想分歧与批评对峙，是20世纪30年代后中国近现代音乐史中值得注意的一个重要历史现象。冯长春《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》[①]，深入论述造成这一历史现象的根本原因、发展过程及其深刻的思想实质。文章将三四十年代有关学院派的纷争与批判分为三个阶段：第一阶段是“新兴音乐”崛起后，左翼音乐家对学院派的定位与批评；第二阶段是全面抗战爆发后，部分学院音乐家和救亡派音乐家针对抗战歌曲创作中“技术至上”和“技巧贫乏”的问题展开论争；第三阶段是40年代后期，新音乐权力话语针对学院派所进行的攻击与贬斥。文章认为，“救亡派”与“学院派”之间的分歧与对峙，其根源在于双方对新音乐本质认识的不同，对音乐创作技术与音乐功能要求的不同，最终在“左”的思想与宗派主义的影响下演变为音乐领域里的思想斗争与政治斗争。

冯长春出版的《中国近代音乐思潮研究》[②]一书，是中国近代音乐史学中第一部以音乐思潮为研究对象的专著。全书分别对清末

---

① 冯长春：《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》，《黄钟》2007年第2期，第20—32页。

② 冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，北京：人民音乐出版社，2007年。

民初音乐启蒙思潮与学习西乐思潮的兴起、20世纪20年代的音乐美育思潮、20—40年代的学习西乐思潮、20—30年代的国粹主义思潮、20—40年代的国乐改进思潮和30—40年代的救亡音乐思潮进行了详细的论述。该书依托史料基础，力求历史与逻辑的统一，史论结合，“以较强的历史意识和美学意识，对近代以来中国音乐思潮发展的历史规律与逻辑线索进行了深入的梳理与剖析，因而使近代中国音乐思潮的发展与衍变有了一个清晰的历史面貌”，“将学界同仁对于音乐思潮及其研究的认识和把握推进到一个新阶段”①。

由梁茂春主编、十余位学者集体撰写的“20世纪中国学术论辩”丛书之一的《中国音乐论辩》一书，是对20世纪中国音乐思想的整体梳理与反思性成果。该书着眼于20世纪中国音乐史上产生重大影响的音乐论争，取宏大视角，作深入论述，将自20世纪初叶新旧音乐思潮的交替斗争至20世纪末多元纷争中的音乐论辩进行梳理与剖析，其中涉及三四十年代“救亡派”与“学院派”的历史纷争、对黎锦晖的批评、“吕贺之争”、六七十年代的音乐大批判、新时期的音乐争鸣等各个历史时期产生重要影响的音乐论辩，从音乐批评这一视角对20世纪中国音乐的发展进行了或详或略的勾勒与论述。

20世纪中国音乐思潮的发展与特定历史时期的政治思潮分不开，“文革”时期尤为如此。深刻地揭示与反思“文革”对中国现代音乐文化所带来的巨大创伤与破坏，是中国现代音乐史研究中值得继续深入的重要课题。本年度梁茂春与蔡良玉发表相关论文论述“文革”时期所特有的历史景观——“音乐大批判”。这些横扫人类一切优秀音乐文化的大批判，既包括对歌剧《长征》、《洪湖赤

① 居其宏：《序：历史批评与美学批评相结合的理论品格》，见冯长春：《中国近代音乐思潮研究》，北京：人民音乐出版社，2007年，第5—6页。

卫队》、小提琴协奏曲《梁祝》等优秀新音乐作品乃至30年代“国防音乐”的大批判[1]，也包括整个“文革”时期以“阶级分析”方法解读西方音乐作品的极左行为。这些荒诞而可悲的大批判以及隐藏其后的极左思潮，对中国音乐文化的发展与音乐史学的建设带来了巨大的破坏与冲击。客观、理性地总结这一时期极左政治对音乐文化的严酷钳制与极端破坏，从中吸取历史教训以警示后人，依然是一件深具历史意义与现实意义的事情。[2]

特定历史时期的现代中国文艺思想也往往是个别政治领袖文艺思想甚或文艺批示的反映。毛泽东在诗文创作和文艺理论方面深有造诣，他的文学艺术理论思想对40年代以后中国文艺的发展产生了重要而深远的影响，特别是他在不同历史阶段有关音乐问题的若干讲话与批示具有非同一般的政治意义。汪义晓[3]首次以专文讨论的形式，对毛泽东1956年8月《同音乐工作者的谈话》、1962年12月《对〈文艺报〉刊载的三篇文章的批语》、1962年12月《关于文艺工作的批语》、1964年6月《对中宣部关于全国文联和各协会整风情况的报告的批语》、1964年9月《关于〈对中央音乐学院的意见〉的批语》等反映毛泽东音乐思想的文献进行了较为全面的梳理与分析，并对毛泽东有关音乐论述的影响、毛泽东音乐思想的理论意义与历史地位，作出了实事求是的论述与评价。

音乐教育研究

近代中国早期新式音乐教育的兴起与在华传教士的活动分不

---

① 梁茂春：《论“文革”中的音乐大批判》，《黄钟》2007年第1期，第157—164页。

② 蔡良玉、梁茂春：《“文革”时期对西方音乐的批判——用“阶级分析”的方法解读西方音乐作品的极左典型》，《黄钟》2007年第3期，第69—79页。

③ 汪义晓：《毛泽东音乐思想考》，《黄钟》2007年第1期，第147—155页。

开。宫宏字[①]首次对鸦片战争前后（1838—1856）和第二次鸦片战争前后（1856—1903）在华教会学校与音乐教学的历史进行专门的考察与研究。文章在占有大量翔实史料的基础上，对19世纪后期教会学校的音乐教学状况进行介绍，同时对传教士在学校音乐的制度化方面所作出的努力、传教士与教会学校对中国近代音乐教育的影响等问题进行论述。

近代中国新式音乐教育的兴起与发展也是与美育思想的萌发紧密联系在一起的。李岩[②]撰文梳理从19世纪末康有为最早使用“美术”一词，进而王国维提出“美育”思想，直至此后曾志忞、蔡元培、吴梦非、黎锦晖等文化界、音乐界先驱对美育的发展所作出的贡献，从而对自清末至五四新文化运动时期美育思想以及内涵于其中的音乐美育实践勾勒出一条较为清晰的历史脉络。

有关近代早期音乐教育的研究文章，值得关注的还有红帆[③]一文。文章就清末云南学校艺术教育包括学校音乐教育状况进行了较为深入的介绍性研究，展示了以往学界所未注意到的相关音乐史料，如云南两级师范学堂简易师范科图画教授周维桢于宣统元年（1908）创办的女子风琴传习所，是目前所见最早有关云南培养专门音乐人才的史料。作者指出，清末云南学校艺术教育的师资来源主要在于留日学生、来滇西方传教士、自学成才者和本土传统音乐爱好者等几个方面，教会学校艺术教育是云南近代艺术教育的开端，各级公立学校尤其是师范类学校是开设新式艺术教育的主要场所。本文涉及的音乐类史料值得重视，文中对清末艺术师资来源的归纳也具有一定的普遍意义。

---

① 宫宏宇：《基督教传教士与中国学校音乐教育之开创》，《音乐研究》2007年第1、2期，第5—17、40—46页。

② 李岩：《“美育”之兴起、确立及景观》，《黄钟》2007年第1期，第210—215页。

③ 红帆：《清末云南学校艺术教育》，《中国音乐》2007年第4期，第182—187页。

作为维新派代表人物之一的康有为是我国近代最早极力倡导新式学校音乐教育者，身为艺术家的丰子恺在中国近代音乐史上也占有一席之地，而以音乐美学与歌曲创作闻名的青主则是20世纪30年代富有影响的音乐家。此三者或有联系的话，那就是他们都以不同方式参与或发表了各自对音乐教育的认识与态度。褚灏撰文分别对这三人的音乐教育思想加以研究。作者认为，康有为之所以提倡音乐教育，除受国外重视音乐教育的影响外，其思想实质还是与先秦礼乐治国思想一脉相承并在此基础上升华而成。文章对康有为《大同书》等文献中所体现出的音乐教育思想进行了认真的梳理与剖析，认为康有为对礼乐思想作了新的发展，其要旨在于扬古人礼乐育人之圣意而不为恢复古代礼乐僵化之规。乐不再是礼的附庸，要以乐辅德，更要以乐开智。在当时的历史条件下，康有为的音乐教育思想及其在"万木草堂"的音乐教育实践活动值得肯定。① 对于丰子恺的音乐教育思想，作者将其归纳为以下几点：1. 音乐教育是培养"健全人格"的最有力的手段；2. 音乐是造就"艺术的人生"的途径；3. 音乐教育要"以人格为先，技术为次"且"善巧兼备"②。关于青主的研究，学界以往主要关注其音乐美学思想与音乐创作两个方面，褚灏则就青主文论中所反映出的音乐教育思想进行解读与剖析。文章认为，青主音乐教育的目的在于拯救人类的灵魂，复归被异化了人性。此外，青主主张突出音乐艺术的自律性特征，注重发展专业音乐教育以及强调各类学校音乐要确保教育质量的思想认识，对于树立"以人为本的音乐教育目的观"和促

---

① 褚灏：《扬先贤"礼乐"育人、治国之圣意》，《中国音乐》2007年第4期，第126—128页。

② 褚灏：《养成"健全人格"造就"艺术的人生"——丰子恺的音乐教育思想》，《音乐研究》2007年第4期，第25—33页。

进我国现代新音乐与学校音乐美育的发展都具有重要的现实意义。[①]

除上述有关音乐思想与我国早期音乐教育的研究之外，上海音乐学院学报校庆专栏还刊发了陈聆群[②]、刘靖之[③]、桑桐[④]以及钱仁康[⑤]等回顾上海音乐学院历史的专题研究或回忆性文章，对上海音乐学院从其前身国立音乐院到国立音专艰难发展的历史道路进行了不同角度的介绍与论述。类似文章还有孙星群的《国立福建音专史要》[⑥]，该文以大量史料为依据，简要地梳理与介绍了国立福建音专的前身——1937 年创办的福建省音乐师资训练班、1940 年创办的福建省音乐专科学校，至 1942 年升为国立福建音乐专科学校的历史。

中外音乐文化交流研究

近代在华外国音乐家的音乐活动是值得学界重视的一个历史现象，他们已经成为中国近现代音乐发展中一个不可割裂的组成部分。19 世纪 80 年代，时任中国海关总税务司的英国人罗伯特·赫

---

① 褚灏：《拯救人类的灵魂——青主的音乐教育思想》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2007 年第 4 期，第 22—28 页。

② 陈聆群：《从国立音乐院到国立音乐专科学校的创业十年》，《音乐艺术》2007 年第 3 期，第 46—57 页。

③ 刘靖之：《欧洲音乐院与上海音乐学院》，《音乐艺术》2007 年第 3 期，第 65—73 页。

④ 桑桐：《往事琐忆——纪念母校成立八十周年》，《音乐艺术》2007 年第 3 期，第 7—11 页。

⑤ 钱仁康：《国立音乐院和国立音专没有抛弃民族传统》，《音乐艺术》2007 年第 3 期，第 12—13 页。

⑥ 孙星群：《国立福建音专史要》，《天籁》2007 年第 2 期，第 88—92 页。

德创办的“铜管乐队”曾在当时产生了不小的影响，李云[1]通过对赫德热爱音乐并创办“赫德乐队”，筹划中国代表团参加1884年在英举办的国际希尔兹博览会并介绍中国音乐，支持、推介比利时人阿理嗣《中国音乐》一书等一系列音乐史实的介绍，论述了赫德对中外音乐文化交流特别是在中乐西传方面所作出的独特贡献。

梅百器（马里奥·帕奇）是一位对中国近代管弦乐产生重要影响的意大利指挥家，由他执棒的上海工部局管弦乐队一度成为亚洲一流的交响乐队。陈瑞泉[2]对梅百器其人、梅百器与上海工部局管弦乐队、梅百器对中国音乐的看法及其凄凉的晚年生活进行了简要的介绍，同时强调对于20世纪二三十年代在沪外国音乐家的研究亟待引起学界的进一步重视与关注。

此外，汪之成所著《俄侨音乐家在上海（1920s—1940s）》[3]一书值得关注。该书以大量的图文史料将民国时期俄侨音乐家在上海的活动作为聚焦对象，将这一时期在沪俄侨文艺团体、上海工部局乐队和上海国立音专的俄裔音乐家的音乐表演与音乐教育活动进行了较为全面的叙述，同时还介绍了大量访沪演出的著名俄侨音乐家和驻沪俄侨乐队。本书的出版填补了在沪俄侨音乐家研究的空白。

史实考证与文献整理

还历史以本来面目是历史研究的根本目的之一。本年度不少文

---

① 李云：《赫德爵士与中国音乐的西传》，《乐府新声》2007年第3期，第132—137页。

② 陈瑞泉：《辉煌与凄凉交织的生命乐章——梅百器对中国近代管弦乐事业的贡献》，《人民音乐》2007年第5期，第41—43页。

③ 汪之成：《俄侨音乐家在上海（1920s—1940s）》，上海音乐学院出版社，2007年。

章旨在通过史料的分析与研究以还原历史的真相。

署名“匪石”发表于1903年的《中国音乐改良说》一文曾被誉为“中国近代音乐史的第一声春雷，是启迪同时期音乐家创作‘新音乐’的号角……是我国‘睁眼看世界’的第一篇完整而系统的音乐论文，可称为我国近代音乐史的启蒙之作”①。然而，匪石其人究竟是谁，却有新的不同认识。张乐在《此匪石非彼匪石》②一文中，对以往学术界认为匪石即著名词学家陈匪石的成说表示质疑，认为还存在另一个匪石，陈匪石并非《中国音乐改良说》的作者。文章根据《中国音乐改良说》作者匪石在《浙江潮》刊物上发表的大量文论，并通过相关佐证，认为匪石为浙江人，而陈匪石是南京人，二人虽同有留日经历但匪石在前而陈匪石在后。陈匪石专长在于词学而匪石则是一位学识渊博并提出诸多改革主张的有志青年。问题的提出值得重视，但由于作者目前尚未查寻到更为详细的有关匪石的个人信息，因此，《中国音乐改良说》的作者匪石仍需作进一步的考证与研究。

长期以来，由于社会政治、历史偏见以及史学观念等因素的影响，有关革命音乐家聂耳、冼星海与近代中国专业音乐教育奠基人萧友梅之间的是非恩怨，乃至1929年暑假国立音专所发生的“学潮”风波的始末与缘由等问题，都没有引起学界充分的重视和认真的考证与研究。事关如何实事求是地认识与评价历史人物问题，刘再生以《音乐界的一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”》③一文，本着还历史以本来面目的史学精神，以翔实的史料与富有逻辑的论证，对萧友梅在“学潮”问题、聂耳报考

① 张静蔚：《中国近代音乐史的珍贵文献——纪念〈中国音乐改良说〉发表100周年》，《音乐研究》2007年第3期，第30页。

② 张乐：《此匪石非彼匪石》，《音乐研究》2007年第4期，第19—24页。

③ 刘再生：《音乐界的一桩历史公案——萧友梅和冼星海、聂耳的“是非恩怨”》，《音乐艺术》2007年第3期，第75—87页。

国立音专未果等历史事件中的态度与作用，进行了深入的论述，使学界对上述问题第一次有了一个清晰而客观的历史认识与评价。

2005年，伍雍谊编著出版了《人民音乐家吕骥传》一书（中国文联出版社），乔书田①就本书第一、二节中的部分内容提出质疑，认为伍雍谊著作与乔书田访问吕骥本人而后经吕骥校订、补充后的吕骥年表“昆仲颠倒，职务全非，与真实历史相差甚远”。此外，周杜铨②撰文就目前所见两份马思聪年谱（一为钟立民、金帆编著，一为张静蔚编著）中所存在的史实问题提出疑义，并提供了马思聪在坪石——管埠期间的史料。李庆丰③就革命民歌《八月桂花遍地开》的改编者、归属地、原曲调俗曲《八段锦》以及《八月桂花遍地开》对原民歌的新发展等问题进行了较为细致的考析与论述。

本年度孙海有关齐尔品、萧友梅史料的新发现值得关注。齐尔品（亚历山大·车列普宁）是一位有着世界影响的俄裔音乐家，20世纪30年代齐尔品曾在上海短暂居留，但却对中国音乐家产生了重要的影响，他对中国音乐的喜爱和见解以及对中国新音乐作品的推介，成为中外音乐文化交流的有力见证，这其中包括他于1935年在美国发表的《现代中国的音乐》一文。孙海④对《现代中国的音乐》主要内容的介绍，为学界进一步了解和研究齐尔品提供了一份重要的史料线索。《萧友梅留德史料新探》⑤一文是萧

① 乔书田：《对〈人民音乐家吕骥传〉部分内容的质疑》，《中央音乐学院学报》2007年第2期，第119—123页。

② 周杜铨：《有关马思聪在坪石——管埠的史料》，《人民音乐》2007年第5期，第38—40页。

③ 李庆丰：《关于〈八月桂花遍地开〉的几个问题》，《音乐研究》2007年第2期，第47—52页。

④ 孙海：《齐尔品〈现代中国的音乐〉译读随感》，《音乐艺术》2007年第3期，第120—124页。

⑤ 孙海：《萧友梅留德史料新探》，《音乐研究》2007年第1期，第18—32页。

友梅史料发现与研究中的重要成果。作者孙海在萧友梅曾就学的莱比锡大学收集到萧友梅在读期间共计五个类别的18页原始资料，其中包括萧友梅入学与更改专业时的注册登记表、博士论文的评语与评分、莱比锡大学向萧友梅颁发的博士证书及附件等重要文件。这些新史料的发现使得以往有关萧友梅生平的诸多模糊之处变得清晰起来。

由黄旭东、汪朴编著的《萧友梅编年纪事稿》[①]，是近年来萧友梅研究及其史料收集的重要成果。全书以编年体分为“家事纪略”、“生平纪年”和“身后记事”三大部分，在年谱纪事为主干的同时，编著者还同时增加了“时政提要”、相关人物的历史“回忆”、学者“论评”以及编者“按语”等相关链接，配以大量珍贵历史图片，图文并茂地展示了萧友梅为中国专业音乐教育鞠躬尽瘁的一生。尤为重要的是，本书中许多从档案馆发掘出的鲜为人知的珍贵史料是第一次拂去历史的尘埃而向学界展示，编著者还同时对不同史料进行了详细的甄别辨伪，力求还原历史的真实。本书的出版不仅对于萧友梅研究具有极为重要的学术价值，对于整个中国近现代音乐史研究而言都具有极大的启示作用。此外，还有黄旭东和汪朴[②]还专就萧友梅留日年份、回国日期及参加清廷考试时间的史实问题发表文章进行考证，并由此强调，史学研究中在引用前人留下的文字资料尤其是当事人的自述时，应尽可能掌握更多的史料，联系人物的活动与事件的前因后果或各种关系，从各个角度辨析历史的真实，只有这样才有可能更加接近和符合历史的原貌。

---

① 黄旭东、汪朴编著：《萧友梅编年纪事稿》，北京：中央音乐学院出版社，2007年。

② 黄旭东、汪朴：《萧友梅留日年份、回国日期及参加清廷考试时间考辨——旧资料重读与新史料初探》，《音乐研究》2007年第3期，第56—61页。

此外，刘再生[①]对李华萱《音乐奇零》一书的探析与研究。李华萱是一位曾经作出过许多贡献的音乐教育家，《音乐奇零》一书收录了李华萱部分文稿以及王光祈1927年写给李华萱的五封书信，这些新发现的王光祈书信具有重要的史料价值。文章还对李华萱于1922年在中华教育改进社第二次年会上的提案及其音乐教育业绩和对中国传统音乐搜集整理方面所作出的贡献，进行了较为深入的论述与评价。

除上述史实辨正、新史料研究类成果外，戴俊超、汪毓和、邹佳宏分别关于“山歌社”、“香港中华音乐院”和“国乐改进社”《音乐杂志》的研究也值得重视。上海国立音乐院“山歌社”是近代学院或大学中成立的音乐团体中最为引人注目者之一。戴俊超[②]通过大量翔实的史料，对“山歌社”存在的不同历史时期及其主要活动进行了深入细致的梳理与论述。文章认为：“‘山歌社’秉承五四时期目光向下的民谣研究学术传统，并与抗战时期的‘新音乐运动’紧密相连，在长达五年的时间内，进行了包括音乐理论、音乐教育、音乐表演等广泛的艺术实践活动，为我国音乐事业的发展作出了显著的贡献。”成立于1947年的香港中华音乐院是40年代后期香港音乐活动中具有重要影响的音乐院校，汪毓和[③]就香港中华音乐院的创办背景、师资队伍、主要音乐活动等作出了初步的考证与研究。刘天华发起创立的“国乐改进社”是五四后最具影响力的致力于改进国乐、发展新国乐的社团组织，今天，当我

---

① 刘再生：《王光祈致李华萱书信五则新浮现——李华萱〈音乐奇零〉一书初探》，《音乐研究》2007年第4期，第5—13页。

② 戴俊超：《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》，《中央音乐学院学报》2007年第1、2期，第3—10、49—55页；《国立音乐院“山歌社”的活动历史回顾》，《音乐艺术》2007年第3期，第88—104页。

③ 汪毓和：《对香港中华音乐院的调查和研究》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第36—40页。

们回溯它的历史贡献时，其社刊《音乐杂志》成为最为重要的历史文献。邹佳宏[①]《对国乐改进社〈音乐杂志〉的研究》一文，对《音乐杂志》这一五四时期最具影响力之一的音乐期刊，从其办刊宗旨、刊物的特点与刊发文章的主要内容等方面进行了较为简要的介绍与评述，同时指出国乐改进社致力于挖掘、保护、传承与发展国乐的追求，对于中国当代音乐文化的发展具有重要的现实意义。

总的看来，近年来的中国近现代音乐史研究已然呈现出研究视阈不断拓展、史料意识得以增强、学理规范与理论高度逐步提升、批评与争鸣日渐活跃、微观透视与宏观驾驭携手并进的良好局面。希望在这一良好局面的基础上，中国近现代音乐史学能够进一步拓展视野、更新观念、增强学科意识与问题意识，关注历史音乐本体与重视基础理论建设和新史料的发掘工作，从而使这一学科能够在稳健发展中取得更为引人注目的成就。

---

① 邹佳宏：《对国乐改进社〈音乐杂志〉的研究》，《中国音乐》2007年第3期，第56—59页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年汉族民歌研究综述

李海鸥　李明辉

本文以2007年汉族民歌研究以及涉及汉族民歌的相关研究文章为观照对象。主要从如下几个方面进行概括和叙述：其一，形态学角度的汉族民歌本体研究。其二，历史文化角度的汉族民歌研究。其三，新视角下的汉族民歌研究。其四，汉族民歌的传承与保护。其五，汉族民歌渊源的探究性研究。其六，汉族民歌的宏观性、整体性研究。现分而述之。

一、形态学角度的汉族民歌本体研究

民歌本体形态学角度的研究是民歌研究的基础和根本出发点，2007年关于汉族民歌本体形态学方面的研究文章主要有如下几篇：

方芸、蔡际洲的《【孟姜女】歌系的基本曲调——【孟姜女】歌系研究之一》① 是继康玲、蔡际洲《【剪靛花】歌系的基本曲调——【剪靛花】歌系研究之一》② 之后又一篇对汉族时调类民歌进行系统形态学研究的文章。时调作为民歌小调中一种重要的音乐形式，因具有广泛的流传地域以及多样变体，而成为研究地方性音乐风格及民间音乐传承发展过程的重要媒介，因此对于时调类民歌的深入研究具有重要的现实意义。作者通过对27个省市自治区的《中国民间歌曲集成》以及其他民歌集中的11400首曲调进行形态学的分析，从中鉴别出流传于各地，具有共同特征的《孟姜女》曲调及各类变体221首，进而归纳出《孟姜女》歌系的基本曲调特征，并以此基本特征作为其曲调变体的鉴别标准。文章对时调民歌系统化、体系化的研究尝试，对于揭示其演变规律及传承关系具有积极意义。

黄玉英、袁大位的《江西客家山歌述略》③ 对江西客家山歌进行了较深入、全面的研究。作者通过对大量音乐实例的比较分析，较详细地阐述了江西客家山歌的音调、结构及演唱三个方面的形态特点。其中在音调方面作者认为江西客家山歌音调的形成既保持、继承了黄河流域山歌的音调，又吸收、融合了当地少数民族的民歌音调，并且保留了大量从粤东带来的客家山歌音调，同时对江西客家山歌的演唱风格及特点也进行了陈述。不足之处在于，虽然本文作者提到客家山歌是客家人在语言、民风、习俗和精神情操等诸方面的艺术体现，但是本文主要论述的角度依然是音乐形态学方面，

---

① 方芸、蔡际洲：《【孟姜女】歌系的基本曲调——【孟姜女】歌系研究之一》，《音乐探索》2007年第4期，第22—26页。

② 康玲、蔡际洲：《【剪靛花】歌系的基本曲调——【剪靛花】歌系研究之一》，《中国音乐》2006年第4期，第49—55页。

③ 黄玉英、袁大位：《江西客家山歌述略》，《中国音乐》2007年第1期，第192—195页。

作为一种整体性的述略稍有欠缺，这也正是将本文归于本体形态学研究类文章之列的原因。

在汉族民歌衬词研究方面，温曦、刘永忠的《昭通汉族民歌的衬词特点》[①]将昭通地区汉族民歌中的衬词作为研究对象进行分析考察，根据衬词的类型和作用把衬词区分为“非腔式衬词”和“腔式衬词”。并以此为基础，对昭通地区汉族民歌中存在的“通用衬词”与“变用衬词”进行特征归纳，较为全面、深入地呈现出了这一地区汉族民歌衬词运用上的特点及表现。

随着社会的发展，科技的进步，许多繁重的体力劳动逐步被机器生产所代替，导致依附于特定劳动环境而产生的号子音乐也正在逐渐消失。因此对号子类民歌音乐的挖掘、整理和研究是一个刻不容缓的话题。另外，因民歌中的号子音乐具有鲜明的地域特色，且同当地的地理环境、语言环境有着密切的联系，故对于研究民歌的地域性特征也具有重要意义。邬晶琳的《赣中南昌号子音乐特征浅析》[②]一文以南昌号子音乐为研究对象，对其节奏、音乐材料、音调、音阶、调式、曲式结构特征及演唱形式等进行了形态学角度的分析研究。但由于缺少新的观察视角及理论基础，仅仅围绕音乐形态的本体研究始终难有更为深入的突破。

陈开颖、蒲亨强写的《悠悠黄土情　凄凉声咽中——西北民歌凄凉美初研》[③]，对“凄凉美”这一西北民歌中特殊美感存在作了专题性研究。尽管作者在文首提到要“试从音乐形态学和地理历史文化的角度初步研究西北民歌凄凉美的表现及成因”，但该文

---

① 温曦、刘永忠：《昭通汉族民歌的衬词特点》，《昭通师范高等专科学校学报》2007年第3期，第34—38转57页。

② 邬晶琳：《赣中南昌号子音乐特征浅析》，《乐府新声》2007年第1期，第145—148页。

③ 陈开颖、蒲亨强：《悠悠黄土情　凄凉声咽中——西北民歌凄凉美初研》，《宜宾学院学报》2007年第2期，第106—109页。

的重点依然集中在通过音乐形态学的本体分析来解释“凄凉美”的存在。作者通过发音发声、旋律形态、曲式结构、乐律学特征及与梆子腔的关系等五个方面，详细探讨了西北民歌中“凄凉美”存在的音乐形态学方面的根源。相对于音乐形态学方面的分析，文中对“凄凉美”存在的地理文化学的分析显得有些单薄，只有单纯的地理环境和历史背景的陈述，而缺少深入的分析阐释。这对于一篇试图解读民歌美学风格问题的文章而言显然不够充分。正如文中所述“西北民歌凄凉美的研究潜力和价值还在于：它是具有深刻的美学品位和深厚的文化含义”，而这正是该文所欠缺的。

在音乐形态学方面，刘正维教授编著的《中国民族音乐形态学》①，是作者在2003年以来系列论文基础上修订而成的一本关于民族音乐形态研究的专著。该书共9个章节，其中在综述部分对民族音乐及民族音乐形态学的概念进行了界定，从第二章开始至第六章，编者从民族音乐的遗传基因、民族音乐的旋律形态及板块分布、民族音乐的调式体系与板块分布、民族音乐的腔式形态与板块分布、民族音乐的结构特征与板块分布五个方面对民族音乐形态的各个方面及其板块分布进行了阐述。第七章探讨了四首汉族民歌的特征覆盖与板块分布，第八章对中国歌剧中部分音乐创作进行形态分析，第九章对三首民族器乐曲进行剖析，后三章是前述音乐形态学理论的具体运用。在本书的立论过程中大量地运用了汉族民歌作为例证，特别是其板块分布理论的提出基本上是以汉族民歌的分布状态为基本观察点和立论依据。因此本书事实上是对汉族民歌形态及其板块分布研究的理论成果。

统观2007年关于汉族民歌本体的研究，存在着视野较窄，观察视角较低的问题，基本上是重复论证而缺少新意。对于不同地域民歌的研究都是在既有的民歌研究理论的框架下进行验证式论述。

---

① 刘正维：《中国民族音乐形态学》，西南师范大学出版社2007年版。

微观的、区域性、个体性的民歌研究并没有为宏观的整体性研究提供更多的实证支持和范畴拓展。迫切需要跨学科、多角度、多领域式的综合性研究，为汉族民歌研究注入新的活力。

二、历史、文化角度的汉族民歌研究

如上所述，在汉族民歌研究中，以音乐形态学方法对现有民歌文本进行研究的文章较多见，但研究深度往往止步于音乐本体（文本）的分析上。民歌不仅是一种音乐形式，更是一种文化形式。民歌艺术具有一种历史的动态演化特征，因此对于民歌的研究更应该向历史的纵深和横向地域文化的维度上延展，只有这样才能够真实地揭示出民歌的艺术本质及其文化源起。牛冬梅的长文《陕北信天游与古代突厥民歌亲缘关系之比较（上、下）》[①] 在这方面做了较好的尝试。作者深入探讨了陕北信天游与古代突厥民歌之间的亲缘关系。在上篇中作者首先运用语言学、民族学、文献学的方法，对北齐时代两大民族鲜卑族与突厥族民歌进行对比，对《敕勒歌》的族属问题提出自己的看法，同时以不同时期《敕勒歌》内容的演化为信天游的源起进行断代，并以《敕勒歌》上下句构成的非整齐句曲体结构为基点确立对突厥民歌形态的界定。通过对汉族与突厥族语言音韵格律的比较，运用语言学的方法，寻找到信天游同突厥民歌之间在文辞结构方面的亲缘联系。在下篇中作者从节奏节拍、音程、音阶、旋法诸方面，通过考察匈牙利民歌、西裕固族民歌与陕北信天游在音乐形态上的关联，进一步揭示信天游与古代突厥民歌的亲缘关系，认为在匈牙利民歌、西裕固族民歌与陕北信天游中共同存在的强弱律动型的切分节奏，四度跳进的音

① 牛冬梅：《陕北信天游与古代突厥民歌亲缘关系之比较（上、下）》，《交响》2007年第1、2期，第14—20、27—32页。

程，五声音阶以及“五度结构”式的旋律发展规则，构成陕北民歌信天游同突厥民歌亲缘关系在音乐形态方面的重要依据。本文的写作显示了跨学科研究在民族音乐学研究中的重要作用，以及在民歌研究中重视历史维度与文化维度观照的重要意义。

臧艺兵的《透视真实民间生活仪式—汉族婚礼中的活态音乐——口头文学与民俗考察》[①] 一文，以地处湖北省丹江口市官山镇吕家河村的一次汉族婚礼仪式为背景，详细记录了仪式过程中的民歌活动。婚丧仪式作为民间礼俗文化集中体现的典型环境，对这一过程的记录能够将民歌完整地还原到原有的民俗文化背景之下进行观察，从而更准确地揭示出民歌的传唱、传承与民俗之间的关系。文中详细记述了婚礼过程中不同时段民歌演唱的形式和内容，特别对民歌活动过程中参与者与表演者的互动，以及表演过程中周围人群反应的描述，很好地再现了民歌生存的文化场，直观呈现了艺术主体、环境、受众心理之间的对应关系。

薛正昌《宁夏花儿析论》[②] 一文，从花儿与民歌、宁夏花儿的源流与形态、六盘山花儿与陕北信天游、花儿与其他民歌的相互影响、保护原生态花儿等方面，全面地对宁夏花儿进行解析。基于作者的学科背景，本文多从文化学、历史学以及文学的角度对以宁夏花儿为代表的西北花儿进行总结性陈述，对于音乐本体的论述则多为引述性的文字。这样的研究文章正体现了“花儿，是一种跨民族、跨地域并集文学、音乐于一体的多元艺术再现形式”。不同切入角度的研究丰富了作为多层次文化现象载体的民歌艺术研究。

---

① 臧艺兵：《透视真实民间生活仪式—汉族婚礼中的活态音乐——口头文学与民俗考察》，《交响》2007年第4期，第5—13页。

② 薛正昌：《宁夏花儿析论》，《宁夏师范学院学报（社会科学版）》2007年第5期，第89—96页。

三、新视角下的汉族民歌研究

本年度出现了一些从传播学、社会学和符号学角度对汉族民歌进行分析和探讨的文章。体现了在汉族民歌研究中视角的扩展和新方法的运用。周来达的《管窥2500年孟姜女音乐之传播》① 分公元前549—明清时期孟姜女音乐的形成及传播、明清时期—现行【孟姜女调】的形成及传播两个阶段，对2500多年来孟姜女音调群体的形成、流变进行梳理和分析。从传播学的角度审视2500年来【孟姜女调】在传播过程中发展和变化的过程。同时进一步通过对现行【孟姜女调】的形成、传播以及它对越剧女腔音乐影响的探讨，得出“一首【孟调】通过传播，发展了一个越剧声腔，乃至整个越剧”的结论。并由此为例指出中国传统音乐（民歌）其发展生存的轨迹和基本原则是“在传播中生存，在合流中发展”。该文的意义在于通过【孟姜女调】这一个案，以传播学的视角方法，对中国传统音乐传播、发展、流变的规律进行深入探讨，指出在“传统音乐（民歌）向它种音乐形式传播的三种（基本不变、部分吸收和合流）形式形态中，合流是最高级的一种传播形式、形态”这一基本事实。并且试图揭示中国民族音乐特有的思维方式，并将这种音乐思维方式和传承方式，看做我国传统音乐特有的基因因素以及中国传统音乐传播特征的根源所在。

刘正维的《传播的矛盾性——从我国民间音乐的传播说起》② 一文同样运用传播学的相关理论，以民歌时调和戏曲声腔为例，阐

---

① 周来达：《管窥2500年孟姜女音乐之传播》，《音乐探索》2007年第1期，第10—20页。

② 刘正维：《传播的矛盾性——从我国民间音乐的传播说起》，《中国音乐》2007年第2期，第64—67页。

述了民间音乐在传播过程中所面对的矛盾以及矛盾的解决手段。阐述了传播的授受双方内因与外因的辩证关系，以及与传统审美意识、领地现象的矛盾冲突、解决、中和或持续的运动规律。从一定意义上讲，该文突出了传统的、地域性的审美意识在民间音乐传播中的重要作用。揭示了民歌时调流传变异背后的深层原因。

高颖的《社会历史背景下东北地区民间音乐的生产与流行》①，主要以流传于东北地区包括汉族民歌在内的各民族民歌为主要线索，通过对历史背景的分析，并运用社会学的方法，对东北地区民间音乐的生产与流行进行探究。作者运用社会学中的“心理反映等级流行测定法”，通过抽样调查的方式获取研究数据，对清（末）以来社会历史变革带来民间音乐流行方式及流行强度的变化进行社会学、统计学的研究，体现了一种针对民间音乐研究方法的拓展。作者认为“社会群体的心理倾向与流行的音乐本体是成正比例函数关系的，两者越是契合，音乐的流行强度越大，反之则越小。而作为生活在社会中的群体来说，他们的心理倾向并非是一成不变的，要受到各种因素的影响”。同时认为“地区特定社会历史背景作为其中的一种因素会影响到该地人们一定时期内的社会心理倾向”。这些都为民间音乐产生与流行找到了社会学层面的根源。

杨保雄的《作为生命形式的客家山歌》② 以符号学美学的原理对客家山歌这一独特而古老的民歌种类进行审美意义上的探究，认为客家山歌作为一种恒久变化的生命形式“根于先秦民歌，享有《诗经》十五国风的遗风，脱胎于魏晋南北朝民歌母体，随着客家先民长期迁徙不断地吸取和同化四川民歌和江南吴歌等土著民歌的

① 高颖：《社会历史背景下东北地区民间音乐的生产与流行》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 4 期，第 130—135 页。

② 杨保雄：《作为生命形式的客家山歌》，《贺州学院学报》2007 年第 4 期，第 68—72 页。

艺术成就，经过千百年的积淀，铸就了自己的艺术形式”。进而作者试图对其艺术形式及其与生命的同构关系进行探究，然而该论述成为一种相应美学理论与客家山歌艺术事实之间的简单拼接，并没有实现二者之间的互动融合，因此也就没有更清晰、逻辑地揭示出客家山歌作为一种生命形式所具有的审美本质。

何岭《民间音乐新兴唱片传播的符号学解释——以贵州地方音乐为实例》① 将流行在农民与部分城市非主流群体之中的民间音乐的唱片式传播方式，作为符号学研究的观察对象，运用符号学相关原理对其进行了深入分析。研究在唱片符号的传播过程中，语形、语义和语境等符号要素如何影响了符号意义的实现与传通，从而揭示出现象背后的规律与本质。

四、关于汉族民歌的传承与保护

2006年兴起的原生态音乐热潮带来了一个非常积极的后果，即关于民族民间音乐艺术的传承与保护问题以一种新的姿态再次进入到人们的视野当中，并且具有了更为深入和更为广泛的文化意义。2007年有多位学者从不同角度和不同立场就民族民间音乐的保护与传承问题提出了自己的见解。

居其宏的《辩证思维与传承发展关系论》② 根据在江苏“民族音乐的传承与发展研讨会”上的即兴发言整理补充而成，该文强调在面对民族音乐的传承与发展关系时，“一定要坚持辩证思维，正确认识‘传承发展关系论’”。作者将民族文化遗产分为“传统

---

① 何岭：《民间音乐新兴唱片传播的符号学解释——以贵州地方音乐为实例》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第56—61页。

② 居其宏：《辩证思维与传承发展关系论》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007年第2期，第16—20页。

文化记忆"、"传统文化遗存"、"传统文化瑰宝"三大类，认为对待这三类不同民族文化遗产应该采取辩证的态度区别对待。同时作者运用"败家子与守财奴"、"母亲的心跳和我们的心跳"这样形象性的语言，对民族音乐文化传统继承与发展中的不同态度进行辨析，揭示了"创新性破坏"、"保护性破坏"、"开发性破坏"背后的理论误区。最终提出了具有指导性意义的见解。文章在三类不同民族文化遗产中都提到了"民歌"。这对我们进行汉族民歌的分类研究保护也具有深刻的指导意义。

原生态现象的兴起，在民歌表演与审美领域以及传承与教育方面都引起人们的思考。李祖胜、匡君的《民歌"本文"的多媒体教学模式初探——对高等艺术院校民歌教学改革的思考》①，通过对民歌"本文"的界定以及与"文本"的对照，揭示出存在于高等艺术学校民歌教学中，仅仅关注"文本"，而忽视"本文"重要意义的问题。并提出了相应的解决之道，即"构建民歌'本文'的多媒体教学模式"。同时对构建这一教学模式的价值、方法进行了深入论述。文章论述了如何运用现代的多媒体技术，将民歌以一种原生态的姿态，引入到高校的课堂教学之中，从而真正还原并保留民歌所蕴涵的环境、人文、历史、风俗等各方面的文化信息。这对高等艺术院校的民歌教学以至民族民间音乐教学改革都具有启发意义。

民歌文化的再传播问题，是一个关系着传统音乐继承与发展的问题。在新的文化背景和社会背景下，特别是面对新的传播模式及传播途径，在保证民歌原生艺术价值的同时，实现民歌艺术的传播以扩大受众，实现民歌艺术的有效完整（尽可能地保留民歌中的地域、文化、民俗、历史性因子）传承，同时又不至于出现保护

---

① 李祖胜、匡君：《民歌"本文"的多媒体教字模式初探——对高等艺术院校民歌教学改革的思考》，《中国音乐》2007年第3期，第80—82页。

性破坏、创新性破坏以及技术性破坏，这是每一位矢志于传统音乐保护者要共同面对且不可推卸的责任。陈律薇的《弘扬中华文化保护民歌资源——解读“2006中国民族民间歌舞盛典”》[①] 从“2006中国民族民间歌舞盛典”的得与失两方面入手，总结了其对原生态歌舞传播方面的影响，肯定了该活动对中国传统文化保护产生的积极意义。同时也分析了其存在的一些问题，探讨电视媒体在原生态歌舞传播方面的优势与局限，为探寻中国传统音乐文化面对新媒体如何获得更好的传播与发展作了很好的尝试。这类总结性的文章，有利于反思。以理论的探索将会有效地指导实践，避免走弯路、犯错误，好心办坏事。

冯明洋的《岭南传统音乐文化资源的保护与传承》[②] 以中国民族民间文艺保护工程在全国普遍开展为契机，着眼于岭南地区的传统音乐文化，以大文化观、大珠江观、大音乐观、大雅俗观为基本理念，对传统音乐的保护与传承提出建议。在阐述这些观念时皆以民歌为例证及切入点展开论述。这不仅是因为“传统音乐四门类，以民歌为本根的民间音乐是总源，流于仕间形成文人音乐、流于僧侣形成宗教音乐、流于皇室形成宫廷音乐”。更是因为民歌是传统音乐门类中最具有地域性、民俗性、时代性的民间艺术。它不像其他门类的传统音乐艺术有着相对封闭的发展传统，受时代和社会变迁的影响相对较小，甚至有些已经成为博物馆的艺术，不再具有时代意义。民歌艺术依然具有鲜活的生命力。这应该是我们进行保护传承的着力点，特别具有时代的传承意义。文中提到的组建“岭南音乐文化中心”，建立“岭南音乐文化资讯网络系统”以及筹措

---

① 陈律薇：《弘扬中华文化保护民歌资源——解读“2006中国民族民间歌舞盛典”》，《中国音乐》2007年第2期，第222—224页。

② 冯明洋：《岭南传统音乐文化资源的保护与传承》，《星海音乐学院学报》2007年第4期，第30—33页。

“岭南音乐文化发展基金”等做法，对于建立系统有效的传统音乐文化地方性保护与传承机制具有一定的普及意义。

2007年多家报刊相继报道了“汉族民歌第一村”吕家河，如陈华平的《官山——民歌唱出致富路》、《吕家河——汉族民歌第一村》①，刘甲林的《吕家河为民歌培育生态环境》②等，多着眼于几年来吕家村的变迁。吕家村作为汉族民歌保存完整的文化生态村落，对于研究汉族民歌具有重要意义，这从近年来不同国家众多学者的研究文章可以看出。因此对于这一村落的保护已成为一个重要文化课题。令人担忧的是，闭塞的村庄被打开后，当文化资源成为旅游资源的时候，不可避免的嬗变必然开始，但是面临的现实是，没有一个人可以以文化保护的理由限制当地居民追求富裕与现代生活的权利，这是一个无奈的悖论。开放必然意味着原有社会生态的变化，这种变化最终会影响原有的文化生态，最终的结果可想而知，这仿佛是传统文化的宿命，是一个值得深入探讨的问题。

2007年对原生态问题的探讨依然热烈，通过中国知网以题名“原生态”为检索条件，获取的检索结果显示，本年度共有涉及13种期刊的76篇文章及8篇硕士论文，其中涉及民歌的期刊文章25篇，硕士论文4篇。论题主要集中于原生态民歌的文化内涵、保护、传承以及传播等方面。其中樊祖荫教授撰文《由“原生态民歌”引发的思考》③，将原生态民歌的概念内涵进行了扩充，认为除民歌本身外，还应包括“民歌原来的歌唱场合、民歌的词曲、歌唱主体、歌唱语言、歌唱的方式方法、表现形式与伴奏形式

---

① 陈华平：《官山——民歌唱出致富路》，《新农村》第5期，第38—39页；《吕家河——汉族民歌第一村》，《农民日报》2007年9月22日第6版。

② 刘甲林：《吕家河为民歌培育生态环境》，《中国文化报》2000年9月5日第4版。

③ 樊祖荫：《由“原生态民歌”引发的思考》，《黄钟》2007年第1期，第94—96页。

等”。也就是说原生态民歌绝不仅仅是一个音乐意义上的概念，更应该是一个文化意义上的综合性概念。在关于原生态民歌的保护方面作者认为“民歌的传承当以民间的社会自然传承为主体，这也是非物质文化保护工作的重点。其关键在于，一要保护民歌的生存环境（尤其是相关的风俗活动及重要的仪式活动）；二是要及时确定有代表性的民歌的传承人或是团队（如侗族大歌的歌队及歌师），并从物质、时间等方面对传承人的工作予以保障”。这显然应该成为原生态保护中的一种共识。忽视这一点，“保护”则会加速原生态艺术消亡的脚步。另外作者认为原生态民歌的传承工作还应“同时通过学校音乐教育来进行”。这种改变固有传承方式的做法是否会有效果还有待验证。毕竟保护就已经不是一种自然的状态，对于原生态的保护“退”比“进”更重要。史维生的《原生态民歌在当代文化背景下的保护与传承》①则试图从当代的文化背景出发探讨原生态民歌的保护与传承问题，提出“保护并非是简单地保护它的生态环境和人文环境，更重要的是保护原生态音乐的‘根’与‘魂’”。认为“新陈代谢是一切事物的基本法则，也是原生态民歌艺术保护与传承、创新与发展的基本法则。原生态民歌艺术经典的价值将在不断地创新与发展中成为新的原生态民歌艺术的经典而永存”。这在关于原生态保护与传承的观点中是具有代表性的，也具有一定的现实合理性，毕竟不会有孤立于时间和历史发展之外的所谓“原生态艺术”。原生态艺术是一个具有时间、历史维度的概念，因此必将伴随着历史而演进，这是艺术发展史向我们呈现的客观规律。吴静的《离开原生环境的原生态民歌是不是真

---

① 史维生：《原生态民歌在当代文化背景下的保护与传承》，《人民音乐》2007年第3期，第65—66页。

正的原生态?》[①]认为可以将原生态民歌分为绝对意义的原生态民歌和相对意义的原生态民歌。这种观点显然为上述两种观点找到了各自的着力点。其实相当一部分各执一词的争论，并没有实质性的对错，而是关于原生态民歌概念内涵与外延的模糊和混淆所致。由此可见关于原生态民歌概念的厘清依然是一个亟待解决的问题。杨丽的《对“原生态民歌”的思考》[②]表述的正是这样的观点，作者认为“浑沌无助于问题讨论的深入，而厘清概念及问题的逻辑才能让‘问题越辩越明’”。因此作者以系统论的原理来确定原生态的概念内涵。并根据这一内涵划分出原生态与拟原生态民歌的界限。同时提出了“守本知变”的保护与传承观念。李玲《从源流关系看原生态民歌及其保护》[③]一文也认为，“时下人们所谈论的原生态，多数是对‘原生态’概念的滥用”。并且从源与流的关系上探讨原生态民歌同传统意义民歌之间的关系。认为“一味抬高‘原生态民歌’的美学价值，把它说成是‘真正的民歌’，甚至是中国民歌唯一的出路，大有逼退‘学院派’、抛弃科学、取消章法之势，这对中国民歌的发展而言恐怕是危害更大”。

陈宗花的《当前原生态民歌问题研讨述评》[④]一文，对近年来关于原生态的重要理论问题与主要论争进行了理论辨析，在此基础上对当前原生态民歌保护发展工作的理论与实践加以反思。认为关于原生态问题的讨论对于转变人们对当代民间音乐的态度，推动音

---

① 吴静:《离开原生环境的原生态民歌是不是真正的原生态?》，《人民音乐》2007年第3期，第62—64页。

② 杨丽:《对“原生态民歌”的思考》，《中国音乐》2007年第4期，第189—191页。

③ 李玲:《从源流关系看原生态民歌及其保护》，《人民音乐》2007年第2期，第60—61页。

④ 陈宗花:《当前原生态民歌问题研讨述评》，《郑州大学学报（哲学社会科学版)》2007年第4期，第72—68页。

乐工作者对民族音乐文化发展的忧患意识与理论自觉都具有重要意义。作者对原生态民歌的保护问题提出全面和深刻的见解："其一，保护工作应该是理解的保护……绝不能仅仅停留于保存其表面形态，更重要的是对表面形态背后的意义进行保留、维护，这样才能使各种非物质文化遗产形态真正得以传承。其二，保护工作中，要在保留、维护的同时遵循创新的原则。其三，保护工作要遵循整体性的原则。"综合上述观点似乎可以得出这样的结论：从某种意义上讲，原生态民歌保护与传承其实质依然是传统民歌的保护与传承问题，原生态只是特定时代背景一种特定的修辞，或者是对原有传统民歌中文化归属意义缺失的一种弥补，只是提供了一个新的视角和理由让我们再一次审视传统的民歌艺术，这也许是近年来围绕原生态艺术进行的一系列论辩及探讨所能带给我们的真正价值和意义。

五、关于汉族民歌渊源的探究性研究

对相关汉族民歌源起及历史渊源进行探究和辨析的文章中，刘清、蔡际洲的《鲁南五大调考源》[①]在对原有鲁南五大调渊源研究进行分析归纳的基础上，从音乐本体的角度，运用统计学方法对骨干音、旋律音列以及句幅、字腔关系等音乐形态指标进行数据统计和比较，对鲁南五大调部分曲调的来源进行了考证。从而得出"五大调中的【淮调】源于清淮小曲中的【五板满江红】；【满江红】源于扬州清曲中的【老满江红】；【大调】源于海州牌子曲中的【南调】。至于【玲玲调】与【大寄生草】目前尚未找到较为确定的对象，有待以后考证"的结论。在进行曲调考证同时又以

① 刘清、蔡际洲：《鲁南五大调考源》，《天籁》（天津音乐学院学报）2007年第3期，第71—80转95页。

艺人口碑、史料记载作为佐证。这种将本体探究与历史追索相结合的方法，在有关民间音乐考源类研究中是一种值得肯定的做法。

李庆丰的《关于〈八月桂花遍地开〉的几个问题》[①]，在坚持“民歌是在演唱和流传的过程中形成的，人民群众是民歌的创作主体”这样的立场之上，对《八月桂花遍地开》这首近代革命民歌的改编者、归属地以及与源民歌《八段锦》的关系进行了探究和辨析。文章对相关论述文章进行了梳理，认为原有的关于该民歌改编者的论断都存在缺陷，不能够令人信服。指出“《八月桂花遍地开》是在长期的传唱中逐步形成的，改编者是广大的人民群众。但是也不可否认，像王继初、吴靖宇、陈世鸿、罗银青等人在这首民歌的最初产生阶段曾发挥了重要的作用”。对于归属地问题，作者认为应该转换划分标准，以“民歌流传的地域来界定歌曲的归属地之争”，从而“认定它是根据大别山地区的《八段锦》改编填词而成，最初流传于大别山区，所以应属大别山地区或鄂豫皖苏区的革命民歌”。作者通过将《八月桂花遍地开》与源民歌《八段锦》的对照分析，认定该曲在流传过程中在不同地域产生了不同的发展衍变。从而进一步深化其坚持的上述立场，认定该作品“既是时代的产物，又是人民群众审美创造的艺术结晶”。

针对近几年出现的关于江苏民歌《茉莉花》的有关言论：“六合是《茉莉花》的发源地”，《茉莉花》是何仿先生“整理改编”、“搜集加工整理”的，由他1957年“定名（改名）”为《茉莉花》等说法。朱新华撰写了长文《江苏民歌〈茉莉花〉究竟属于谁》[②]，从关于民歌发源地的界定及表述习惯入手，通过回顾民歌《茉莉花》编入《中国民间歌曲集成·江苏卷》的经过，分析对照

---

① 李庆丰：《关于〈八月桂花遍地开〉的几个问题》，《音乐研究》2007年第2期，第47—52页。

② 朱新华：《江苏民歌〈茉莉花〉究竟属于谁》，《人民音乐》2007年第6期。

《茉莉花》与《鲜花调》相关词、谱史料，以及对从1983年至2000年何仿先生发表的四篇文章的摘录、转述，对上述观点进行了驳斥。文章本着对历史负责的态度，通过丰富的史料，理性明晰的说理，对有关人员为着狭隘的地区利益而混淆视听，歪曲历史的做法进行抨击和澄清，显示了一位老音乐工作者的职业良心和历史责任感。其客观公正地对待有关当事人功过是非的态度让人叹服。由健在的《中国民间歌曲集成·江苏卷》编委联署签名发表的《对当前社会上关于江苏民歌〈茉莉花〉种种不准确说法的纠正意见》[①]，进一步证明了上述观点。这一段公案具有一定的代表性，反映了当前的一些问题，基于传统文化艺术作品归属问题与现实经济利益之间的关系，有些地方官员出于狭隘的地方利益的目的，无视历史而强行扭曲事实的现象时有发生。

六、汉族民歌的宏观性、整体性研究

关于汉族民歌宏观性、整体性的研究文章仅见周青青《汉族民歌中的旋律展衍》[②] 一文。该文将展衍这一汉族民歌中常见的旋律发展与结构手法进行了专门的论述。认为展衍“是中华民族传统音乐思维逻辑的一个特征”。文章通过对大量民歌实例的分析，讨论展衍在汉族民歌之中的运用。同时对展衍这一概念的内涵进行扩展，认为展衍的概念除了包括“顶针格”手法外，“更多的是表现为旋律在开始处音乐材料基础上的逐渐展开和远离，并在远离过程中，又表现出了乐思进行过程的逻辑性”。同时作者认为旋律展

① 《中国民间歌曲集成·江苏卷》编委：《对当前社会上关于江苏民歌〈茉莉花〉种种不准确说法的纠正意见》，《人民音乐》2007年第6期。

② 周青青：《汉族民歌中的旋律展衍》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第68—78页。

衍是导致调式主音挪移这种民间音乐中广泛存在现象的原因之一。认为“由旋律展衍导致的调式主音挪移所呈现出的，不是民间音乐的简陋和随意，而是比一般旋律发展手法更加深沉、更加富于内涵的特殊乐思逻辑”。作者由一种民间音乐中常见的旋律发展手法入手，对中国民间音乐的乐思逻辑特征进行探讨，是一种建立在微观基础上的对中国民间音乐的宏观性考察。

此外，刘蕊的《传统民歌歌名类说》[1]，对中国传统民歌的标题与标题性进行研究，以名实关系（名：标题，实：词曲）为切入点，对歌名进行了分类界定。认为中国传统民歌依据歌名性质及与其词曲的关系可以分为以下六种类别：1. 内容性标题。2. 衬词性标题。3. 结构性标题。4. 用途性标题。5. 歌种性标题。6. 曲牌性标题。同时针对民歌的标题与标题性之间的非对应性关系问题，对形成民歌歌名这一特性的成因进行探究，认为“反映了民歌作为一种民间口头文化的特点，也反映了中国民歌在标题与标题性方面独特的思维方式”。

在近几年的汉族民歌研究中，存在着只见树木不见森林的现象，区域性、个体性的研究较多，但是对整个汉族民歌发展进行宏观性的特征分析和艺术经验总结的文章较为少见。从某种意义上讲，陷入了一种各自为政、相对孤立和保守的研究现状，这显然不利于汉族民歌这一具有整体性、系统性民歌艺术群体的研究。微观的局部研究必不可少，宏观的理论总结也是必需的，二者是一种相为依存的关系，任何一方的薄弱都会影响系统的整体发展。

统观2007年的汉族民歌研究，可用一句话来形容——“保守中的守望”。从研究文章的数量来看，在一些重要期刊中有关汉族民歌研究类的文章所占比重很小。以《中央音乐学报》为例，

---

① 刘蕊：《传统民歌歌名类说》，《中国音乐》2007年第4期，第171—173页。

2007 年只有一篇明确针对汉族民歌进行研究的文章登载。这很能够反映出汉族民歌研究的境况。从目前研究文章的质量来看也是乏善可陈，大量的散见于普通学术刊物的研究文章存在着重复论述，甚至抄袭拼接的现象，只有少数的几篇文章在对原有研究成果的坚守中稍有突破。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年中国少数民族“原生态”民歌研究综述

刘永福

2007年国内10余种主要音乐理论期刊共发表有关中国少数民族音乐研究文章近40篇。内容涉及中国少数民族“原生态”民歌、中国少数民族乐器与器乐、中国少数民族民间音乐的传承与发展、中国少数民族仪式音乐等。其中，有关中国少数民族“原生态”民歌的研究文章12篇，占论文总数的近三分之一，以旋法、结构特征等为主要研究内容，其次是有关地域、源流、风格的综合性研究。

王耀华的《关于民歌旋律音调结构分析——以畲族民歌为例》[①] 首先从“音体系分析

① 王耀华：《关于民歌旋律音调结构分析——以畲族民歌为例》，《音乐研究》2007年第1期第68页、第2期第15页。

的层次与旋律音调结构”入手，提出了音体系划分的“三个层次”，即“音律”、“音阶调式”和“旋律音调结构”。作者认为，音乐中的律学是“研究乐音的律制构成与应用的科学……律制产生的乐音，分别形成各自的乐音体系，为各民族、各地区音乐成品、音乐现象提供了使用乐音的多种多样的选择余地”。而“音阶调式作为乐音体系的第二层次，表明了该民族、该地区的人们对于具有一定高度的精确规定性的所有乐音的选择与乐音的音级关系的理解”。旋律音调结构则“从本质上反映了某一民族、某一地区音乐语言的特点，是该民族、该地区丰富多样旋律现象的概括，同时成为该乐音体系特点在理论分析上的集中体现”。此体系划分及本质内涵与黄翔鹏先生提出的“均、宫、调”三个层次概念有某些相近之处。由于“旋律音调结构类型是对这种特定旋律音调结构的归纳和分类”，所以，文章结合已有的研究成果，对体现“中国音乐体系传统民歌旋律音调结构”的“五种声韵”之“型”（即宽声韵、窄声韵、近声韵、大声韵、小声韵）进行了系统地归纳和概述。指出：“中国音乐体系各民族、各地区传统民歌的旋律音调结构，多为这些类型的运用。”进而结合“五种声韵”之“型”，并通过作品实例对畲族民歌旋律音调结构进行了深入分析。文章不仅揭示了畲族民歌旋律音调结构的主要类型，而且通过畲族民歌旋律音调与瑶族、苗族山歌以及与汉族客家山歌的比较研究，探寻了畲族民歌的音调结构特色及其源流。通过此文，读者对畲族民歌的音调特色及结构特征，以及对畲、瑶、苗等各民族民歌旋律音调之间的共性和个性特征及其历史渊源关系，有了较为全面的认知和了解。

另一篇研究畲族民歌的文章是杨建伟的《畲族民歌“丽水调”音乐形态探析》①，从调式形态的音调特征、旋律形态的大跳特征、

① 杨建伟：《畲族民歌“丽水调”音乐形态探析》，《中国音乐》2007年第2期，第147页。

歌词形态的口头特征、演唱形态的自然特征四个方面对畲族民歌“丽水调”的音乐形态进行了综合性论述。并指出，“丽水调”不仅是浙江畲族民歌的基础调，而且与福建闽东畲族民歌的调式(商调式)、音阶、旋律走向、乐句结构、节拍形式几乎相同。这是因为，“浙江的畲民是从福建迁入浙江的”，“浙江的畲族民歌源于闽东畲族民歌”。

本年度关于瑶族民歌的综合性研究文章有三篇。蓝雪霏的《“族性”瑶歌举证》①立足于“田野调查”，分别从不同居地同一集团、不同居地不同集团、同一居地不同集团三个层面，对其各自所唱的同一性民歌音调做了归纳和举证。主要观点为，无论地域相同与否，也无论族群相同与否，音乐文化的认同属性仍然保留着，“族性”瑶歌音调的相似性特征非常明显，并且有多样性、复杂性的特点。聂国红、刘怀保的《音乐瑰宝——隆回花瑶“呜哇”山歌初探》②，主要探讨了隆回西北部瑶族古老的“呜哇”山歌的起源、发展、演唱风格、艺术特色以及歌词特点等。认为隆回瑶族的“呜哇”山歌最初起源于花瑶祖先的劳动号子，新中国成立后演变成了瑶民表达欢乐、向往幸福、追求爱情的抒情山歌。刘淮保的《湖南隆回虎形山“花瑶山歌”探源》③，包括“花瑶山歌”的分布与历史渊源、“花瑶山歌”的内容与歌词韵脚、“花瑶山歌”的曲调与音乐特征、“花瑶山歌”的演唱形式、“花瑶山歌”的审美价值五个方面。作者认为，湖南隆回虎形山“花瑶山歌”的韵脚用法独特，演唱形式和音乐风格仍然保留着原生态的风貌，特别强调指出，山歌的演唱形式和发声方法具有极高的研究价值。

---

① 蓝雪霏：《“族性”瑶歌举证》，《中央音乐学院学报》2007年第4期，第54页。

② 聂国红、刘怀保：《音乐瑰宝——隆回花瑶“呜哇”山歌初探》，《中国音乐》2007年第2期，第182页。

③ 刘淮保：《湖南隆回虎形山“花瑶山歌”探源》，《中国音乐》2007年第4期，第159页。

本年度研究蒙古族民歌的文章也有三篇。李世相的《蒙古族长调民歌旋律的拖腔体特性探析》[①]，较为全面地探讨了蒙古族长调民歌丰富多彩的拖腔现象。作者将蒙古族长调民歌旋律的拖腔归纳为三种主要类型，即短拖腔、长拖腔和衬词拖腔，并对此进行了系统梳理和论证。指出拖腔是蒙古族长调民歌结构逻辑的根本性因素，对音乐风格的形成具有特殊意义，与其他歌种以主题音调素材为结构核心的观念有着本质差别。由于拖腔的大量运用，产生局部上的词曲分离现象，使旋律具有纯音乐性。各种拖腔往往交替出现，其中长拖腔和衬词拖腔体现了蒙古族长调音乐的本质特征。拖腔与演唱技巧有关，二者呈相互依附、发展的关系。文章有助于人们对蒙古族长调民歌旋法特征的进一步认识和了解。姜国平的《科尔沁蒙古族民歌旋法浅论》[②]，主要对内蒙古东部地区科尔沁短调民歌的音列特征、节奏特征、音调特征、旋律特征进行了简述，属于一般性的讨论。史维生的《鄂尔多斯蒙古族短调民歌探微》[③]，主要介绍了内蒙古西部地区鄂尔多斯短调民歌的艺术特征及音乐风格。内容包括民歌的形成过程、民歌的分类、民歌的旋律特征与风格特点。其中着重论述的是音阶结构、调式、旋律特色和节奏特点等有关音乐形态方面的内容，而对于民歌的形成过程及分类则缺乏深入研究。

本年度还有两篇研究土家族“原生态”民歌的文章。赵书峰、刘能朴的《湘西土家族梯玛神歌调查研究综述》[④]立足于田野调

---

① 李世相：《蒙古族长调民歌旋律的拖腔体特性探析》，《中国音乐》2007年第1期，第225页。

② 姜国平：《科尔沁蒙古族民歌旋法浅论》，《中国音乐学》2007年第2期，第89页。

③ 史维生：《鄂尔多斯蒙古族短调民歌探微》，《中国音乐》2007年第2期，第171页。

④ 赵书峰、刘能朴：《湘西土家族梯玛神歌调查研究综述》，《中国音乐》2007年第1期，第187页。

查，对土家族祭祀歌曲（梯玛神歌）的起源、艺术特点、文化特征以及研究价值进行了探讨。指出梯玛神歌的形成是土家人在祭祀神灵仪式过程中，根据祭祀中所做法事的内容不同而咏唱的一种歌调。梯玛神歌既是一部以土家语为载体世代口碑相传的土家长篇史诗，又是一种土家族的原始宗教歌曲，内容主要包括祭祖先、敬神、庆丰收三种。同时认为，以往关于梯玛神歌是《葛天氏之乐》的变化或发展再现的说法缺乏定论，值得学界进一步探讨和研究。关于梯玛神歌的文化特征，文章从原生性、地域性、民俗人文性和文化艺术性四个方面进行了论述。关于神歌的研究价值，作者强调了三点，其一，梯玛神歌是一部土家族原始宗教文化、民族文化、艺术文化的综合体，从中可以了解到土家先民原始的文化、农业、历史、民族风情，因此，梯玛神歌可以称得上是土家族文化的一面镜子；其二，梯玛神歌是土家族人民在长期认识自然、改造自然的历史发展过程中所积累的长篇古歌，内容涉及天文、地理、历史、民族、民俗、生产、婚恋、生育等方方面面，可以说是土家族的一部百科全书；其三，作为一种文化宗教现象，梯玛法事自始至终把自然之神和祖先神作为图腾崇拜的偶像，在整个法事活动中，它形成了一个非常完整的宗教仪式过程，因此，梯玛神歌可以称得上是我国少数民族宗教的一部“活化石”。文章最后对“梯玛”的生存状况以及在传承、发展方面所面临的不利因素进行了阐述。邹永红的《土家族二声音列民歌》① 主要介绍了土家族二声音列民歌的生存与发展状况。简述了这一民间歌种的艺术特色以及音乐表现形态，其中包括创作手法、音列结构、句式发展、民族语言音调的运动规律等内容。通过分析指出，土家族二声音列民歌由于仅有两个音，所以句幅短小，且主要采用重复模仿、分合对比、平行交替等旋律发展手法。文章还特别强调“土家族二声音列民歌是土家族

① 邹永红：《土家族二声音列民歌》，《中国音乐》2007年第4期，第197页。

民歌的母体”，同时指出，土家族梯玛神歌中的很多片断“都是以二声音列构置而成”。遗憾的是，文章缺少对节奏形态的整理论证，因为只有两个音的民歌，节奏的丰富多彩是至关重要的。

此外，祁慧民的《论互助土族民歌中的“风搅雪”结构》①，通过对作品的分析，进一步揭示了互助土族民歌中的“风搅雪”结构的鲜明音乐个性特征。认为将土语与藏语、土族与汉语两种不同语言腔调拼合在一起所形成互助土族民歌中的“风搅雪”结构，首先是借用藏族歌的结果，其中包括唱词的借用和音调与唱词的整体借用两种情况。这种现象的产生与形成，是因为青海互助土族人和周边的藏族人有着共同的宗教信仰，并在长期的杂居交往中，产生了文化上的交流。其次是土、汉语相互穿插和替换的结果。最终认为，“这种演唱形式所体现出的对他民族音乐养分的吸纳、融合，既有照抄照搬的机械模仿、吸收，也有一些颇富创意的整合、改造，但整体来说，两种语言和曲调的混合特征清晰可辨，生硬地接受他民族音乐文化的痕迹十分突出，还没有达到完全本民族音乐化的高度。因此，两种民族音乐的交流、融合尚处在过渡期”。

另有杨彬修的《探侗族民歌之源头——耶歌》②。通过对侗族“耶歌”的演唱形式、腔调以及词曲结构的综合分析，认为“最初的耶歌是一种简单的劳动号子”，“它的产生可能早在侗族原始氏族公社前期”，并“以其丰富的内容、独特的风俗、优美的曲调成为侗族文化遗产中的瑰宝和侗民生活中不可缺少的精神食粮”。从歌词的文学内容、音乐的旋律特征以及边歌边舞的演唱形式上看，“耶歌”应该是“侗族文艺中最古老的艺术源头”。文章对读者了解侗族“耶歌”这一“原生态”民间歌种能够提供一定的帮助。

---

① 祁慧民：《论互助土族民歌中的“风搅雪”结构》，《中国音乐学》2007年第4期，第66页。

② 杨彬修：《探侗族民歌之源头——耶歌》，《中国音乐》2007年第3期，第122页。

纵览2007年度中国少数民族音乐之研究，其中虽不乏上乘之作，但研究领域相对狭窄，整体水平并不是很高，尤其缺乏令人耳目一新的研究成果。有关史学、社会学、美学以及传承、发展、利用等深层次的个性研究、比较研究或综合研究的成果几乎没有。本年度关于中国少数民族“原生态”民歌的研究，也主要局限于“结构形态”等一般性问题上，且大多属于重复性研究，其“独创性”不够。我国民族民间音乐的研究虽然每年都有成果问世，但加强其研究的力度、广度和深度，仍然是新时期民族音乐理论工作者所面临的重要课题。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

收获的喜悦

——2007年戏曲音乐研究综述

郭克俭　张大军

戏曲音乐创作研究

明代曲评家王骥德有“戏曲的声腔三十年一变”之预言。尽管三十年之时限未免武断，但却从一个方面道出了戏曲发展的某种规律所在，剧种的兴衰继替是和唱腔的更新密切相关的，或者可以说，一部戏曲发展史实际上就是戏曲音乐的演变、更替与革新史。但事物的发展变化总是按其规律前行的，中国戏曲音乐演变的法则和规律究竟是什么？是一个很有学术价值和现实意义的学术命题，也成了本年度研究的热点问题。

徐亚娟等在《戏曲音乐的创新》[①]一文中认为要从三个方面来突破传统的束缚，谋求戏曲音乐的发展。首先，要从创作思维上来创新，它是戏曲音乐创新的基础与前提，为了实现思维创新，必须做到三个结合，即“继承与开放的结合”、“纵向与横向的结合”、“客观与微观的结合”。其次，思维创新的有效载体是创作技巧的创新，具体包括旋法的创新、和声与配器的运用。最后，则是要对唱腔旋律进行创新，包括旋律因素、板式与流派的创新。《试探旋律创新在戏曲音乐现代化中的作用》[②] 论述了旋律创新在戏曲音乐现代化中的作用。作者认为随着时代的发展、现代化进程的加快，戏曲不断推陈出新，在表现新时代、新人物的形象时，戏曲音乐的旋律必将逐步革新，从而适应戏曲音乐现代化的发展进程。旋律唱腔的创新要做到以下几个要求：（1）要能顺应时代发展的潮流；（2）源于生活，服务于生活，贴近群众；（3）大力普及、推广；（4）器乐伴奏的改进。

《谈谈对京剧音乐的创新》[③]从京剧音乐创作的现状出发，论述了京剧音乐为什么要创新、怎样创新的问题。现阶段音乐创作人才的缺失显得尤为严峻，老一辈创作者因年龄的缘故而较少有新作品问世。中青年人才更是寥若晨星，要改变现状就要集合多方面的力量。为此，许多作曲家为京剧的发展而积极探索，郭文景就是其中一位，由其创作的小剧场京剧《穆桂英》引起了巨大的反响，当然，该剧自上演以来受到的非议也不少。《21 世纪京剧音乐创作

---

① 徐亚娟、辛琳：《戏曲音乐的创新》，《剧作家》2007 年第 2 期，第 92—93 页。

② 郑开伦、马蕾：《试探旋律创新在戏曲音乐现代化中的作用》，《艺术评论》2007 年第 7 期，第 58—59 页。

③ 孙兰英：《谈谈对京剧音乐的创新》，《安徽文学（下半月）》2007 第 5 期，第 166 页。

的一次变革——郭文景〈京剧小剧场穆桂英〉音乐析解》① 给予该剧很高的评价。该文对该剧的乐队编制、乐器演奏技法、作曲技法的创新与京剧音乐元素的结合、音乐的结构安排等都进行了详细的论述。该剧在音色上的创新足够大胆，新音色的相互结合得到了新的音响，乐器达70多件，由9人承担演奏，寻求新的作曲、演奏技法和戏曲音乐元素的结合，是该剧音乐的出发点。所有这些尝试为戏曲音乐创作提供了一个值得借鉴的范例。

抛开政治因素的考虑，样板戏在京剧音乐创作史上留下了成功的一笔，其在音乐上的贡献我们应给予肯定。《对“样板戏”艺术价值的重新审视》②认为样板戏在艺术贡献上主要表现为充分发挥戏剧文学在剧本中的主导作用，采用分场体制、场景明暗相间、动作虚实相生、剧情以人为主。另外，样板戏在念唱、唱词、和声、配器、乐队编制等方面对传统京剧进行了再创造。当然，样板戏对京剧的革新并没有脱离传统，而是在吸收其他艺术形式的同时，继承了传统文化的精髓。另有《现代京剧音乐留下了什么》③、《浅谈京剧“样板戏”的音乐改革》④、《承载京剧艺术大道——读〈关雅浓京剧音乐唱腔创作选集〉感言》⑤ 等文，从不同角度对京剧的改革进行分析论述。

与京剧相比，其他一些地方性剧种的生存状况是不容乐观的。为了生存，这些地方剧种主动求变，以创新谋发展。

---

① 田春明：《21世纪京剧音乐创作的一次变革——郭文景〈京剧小剧场穆桂英〉音乐析解》，《戏曲艺术》2007年第1期，第106—111页。

② 邵宇彤：《对“样板戏”艺术价值的重新审视》，《东北师范大学报（哲学社会科学版）》2007年第3期，第144—150页。

③ 冯惠君：《现代京剧音乐留下了什么》，《黄梅戏艺术》2007年第2期，第19页。

④ 张文：《浅谈京剧“样板戏”的音乐改革》，《怀化学院学报》2007年第2期，第91—92页。

⑤ 陈建忠、李晓天：《承载京剧艺术大道——读〈关雅浓京剧音乐唱腔创作选集〉感言》，《中国京剧》2007年第7期，第41—43页。

中国第四届黄梅戏艺术节于2006年11月在安庆拉开帷幕，在这次展演中，许多新创作的剧目得以与观众面对面地交流。对这些剧目的评价，有褒奖也有质疑，《简评第四届黄梅戏艺术节音乐倾向》① 认为这届艺术节新剧目在创新程度上的把握较第三届有了较大的改善，上届艺术节中某些剧目的创新因过于离谱而受到指责。黄梅戏之所以走到今天还具有旺盛的生命力，与其包容性和善于吸收其他营养是分不开的，那些试图一夜之间改变原貌的做法是得不偿失的，也是不负责任的。《黄梅戏的三个音创阶段和一个现象问题》② 认为黄梅戏的音乐发展方向既要保持"山野之风"的本体特征，又必须走创新之路，与现代技术合作，与电视艺术继续联姻。

豫剧音乐创作的历史经验，为目前豫剧音乐创作提供了参考价值，同时对其他戏曲剧种的发展也有借鉴意义。《豫剧音乐创作解析》③ 从创作主体分析，认为豫剧音乐创作糅合了编剧、导演与演员的力量，共同参与到创作中来。音乐作品的创新对剧种的发展来说至关重要，作者认为豫剧音乐作品的创新主要表现为地域性的整合重组、时代性的张扬、行当唱腔的突破。另外，豫剧还积极向民族声乐与通俗歌曲学习，吸取其营养。

越剧唱腔在20世纪的前五十年里迅速发展、成熟起来，"文革"以后，越剧创作题材较以往有了很大的拓展，但唱腔上仍停留在"文革"前的状态，这在一定程度上阻碍了越剧唱腔的发展。《越剧应该要有更多的流派唱腔》④认为20世纪50年代形成的流派唱腔不可能全部适应当下社会，为了促进越剧唱腔的繁荣，必须创

---

① 刘健:《简评第四届黄梅戏艺术节音乐倾向》,《黄梅戏艺术》2007年第1期，第32页。

② 陈中元:《黄梅戏的三个音创阶段和一个现象问题》,《黄梅戏艺术》2007年第1期，第14—15页。

③ 孙梅:《豫剧音乐创作解析》,《戏剧文学》2007年第6期，第76—78页。

④ 余翠竹:《越剧应该要有更多的流派唱腔》,《戏文》2007年第3期，第39—40页。

造出更多的新腔，应该拓宽视野，摆脱原有形式的限制，使内容从不适应的形式中解脱出来，融入时代精神，成为新时代的产物。

作曲在戏曲音乐的创作中起着至关重要的作用，如何培养专业型作曲人才也就成为一个迫在眉睫的问题。《戏曲作曲教学的改革之路》[①]的作者费玉平作为中国戏曲学院的专业老师、国家一级作曲，对如何培养优秀的作曲人才有着深刻的认识。作者就如何建立以学院为基地的戏曲音乐创作“强力集团”阐释了自己的观点。

戏曲音乐创作中的反思

传承、创新与发展是一个长久的话题，如何协调好彼此之间的关系，也就显得格外重要。诸多戏曲剧种为了生存，谋求创新，大胆运用西方音乐的创作技巧，这种做法本无可非议，但某些创新将戏曲音乐的原貌改得面目全非，着实让人不得其解。改革要慎重，不能单纯地为了追求音响效果，而将戏曲音乐改造成西方的多声模式，这种削足适履的做法不值得提倡。某些戏曲剧种连根基都没弄清楚，就去谈什么改造、创新，最后把自己独有的个性也改没了。改革要建立在传统的基础上，要在传统与现代之间找到一个契合点。

《新鲜中的熟悉——从梅兰芳的“移步不换形”说开去》[②]一文对梅兰芳“移步不换形”的改革主张进行了剖析，继而对当下的戏曲音乐创作提出了自己的看法。戏曲文化传统作为中华民族的血脉所系，我们应坚持在继承中发展，在发展中继承。既强调戏曲

① 费玉平：《戏曲作曲教学的改革之路》，《戏曲艺术》2007年第1期，第84—86页。

② 冯光钰：《熟悉中的新鲜　新鲜中的熟悉——从梅兰芳的“移步不换形”说开去》，《音乐探索》2007年第1期，第3—9页。

音乐创作要表现不同内容而“移步”变化，在遵循戏曲艺术基本规律的基础上来创新，又要尊重戏曲自身规律，以“不换形”保持戏曲的传统风格。也就是说，戏曲音乐创作要注意度的把握，追求“熟悉”中的“新鲜”、“新鲜”中的“熟悉”。戏曲音乐应走民族化道路，在发展中坚守自己的民族性特点。《京剧改革的梅兰芳启示》① 从梅兰芳访美演出中得到了启示，引发了作者对京剧改革的思考，我们以前为京剧危机的问诊，是否把错了脉、开错了方向？同时，作者在《东方艺术的身份确认——梅兰芳 1930 年访美的文化阐释》② 中论述了戏剧文化身份的认同问题。“从某种意义说，梅兰芳访美并不是梅兰芳自己的需要，而只能是像齐如山这样身居东西方文化夹缝之中的文化人的需要。它是一代深受西方文化影响的文化人试图通过这一跨文化艺术交流来反证本土艺术的价值需要……将评价与衡量艺术价值的权力让渡给异域的艺术家批评家，甚至让渡给对这些艺术并无起码了解的海外观众，这是 20 世纪中国许多传统艺术领域都已经出现的怪现象……究其根源，却隐含了深刻的文化冲突的意味。”《戏曲音乐民族化概说》③认为戏曲音乐民族化内涵在于戏曲音乐从整体到局部，都具备中国独有的民族艺术思维方式、艺术形式、艺术手法和民族风格。民族化体现在音乐体制、音乐素材、演唱特点、艺术风格、地域化、艺术流派与器乐伴奏等方面。

近年来，全国各地非物质文化遗产工作开展的是如火如荼，其成绩是有目共睹的。但在面对“保护”与“发展”的抉择面前，各位专家、学者们也是见仁见智。《切莫陷入误区——对于保护

① 傅谨：《京剧改革的梅兰芳启示》，《中国新闻周刊》2007 年第 33 期，第 78—79 页。

② 傅谨：《东方艺术的身份确认——梅兰芳 1930 年访美的文化阐释》，《中国京剧》2007 年第 10 期，第 24—26 页。

③ 尹新春：《戏曲音乐民族化概说》，《四川戏剧》2007 年第 1 期，第 95—96 页。

"非物质文化遗产"的浅识》[①]认为对那些面临严重生存危机的某些戏曲剧种，在迫切需要扶持的情况下，推崇改革创新，贬低"艺术传承"的做法甚为不妥。对这些濒临灭绝的剧种首先要做的是"抢救"、"保护"，至于"利用"与"发展"则是后话。一味强调"创新"，肢解"经典"，这种伤筋动骨、"整容"式的"创新"应适可而止，等有了传统艺术的深厚积累以后，才能谈得上"改革"与"创新"。

自新文化运动以来，传统文化的生存价值被推到了舆论的风口浪尖，承受着严峻的考验，在传统与现代的抉择面前，国人选择了后者。以至于我们的音乐教育制度、音乐理论、创作技法、价值取向等方面都以西方为模板，提出中国音乐的必由之路在于全面的现代化、充分的世界化观点。时代在进步，传统音乐也会随着时代的脉搏向前发展，但传统与现代化不是毫不相干的，它们是对立与联系的矛盾体。德国民族音乐学家鲁道夫·M. 布朗德尔在《从比较音乐学视角来评论在21世纪处于现代化和传统之间的昆曲》[②]一文中，以一个局外人的视野，对中国戏曲音乐的发展阐释了个人的观点。某些受过西方音乐教育的中国学者，极力推崇西方音乐，对中国本身的传统音乐无论在理论上还是在实践上研究的不多，这些精英们鄙视乡土音乐，全盘接受了西方的"民族文化思想"，企图开发出一种具有西方水平的"中国民族音乐"。作者认为这个世界上根本就没有全球性的音乐，因为每个文明都有自身的音乐概念，不可以把不同民族的音乐放在一个总体的价值刻度上来衡量，全盘接受西方的后果就是放弃了自我文化认同的一部分。"西洋作曲法加

① 邓小秋：《切莫陷入误区——对于保护"非物质文化遗产"的浅识》，《中国京剧》2007年第4期，第20—21页。

② ［德］鲁道夫·M. 布朗德尔：《从比较音乐学视角来评论在21世纪处于现代化和传统之间的昆曲》，吴子晖译，《中华艺术论丛》2007年第7辑，第211—220页。

上中国的内容”是个历史性谬误，因为风格和技术建筑在同一个思维概念上就像所要表达的内容一样，两者都是总体文化的组成部分，中国音乐要做的是保持自己的特性。

戏曲音乐概念的界定

概念是人们认识和掌握自然现象之间的纽带，概念的界定对学科的发展、学术研究都有着不可替代的作用。在我们的教科书及文论中，戏曲音乐显然被划在民间音乐的门下，至于这一分类是否还有值得商榷的地方，好似没几人仔细深究过。《戏曲音乐是民间音乐吗？——对民间音乐若干问题的认识与质疑》① 目前民间音乐的五大类概念在划分标准方面缺少逻辑性。此外，既然戏曲音乐与歌剧音乐、电影音乐、话剧音乐等是并列的概念，就不能单独地将戏曲音乐认定为民间音乐，而将其他部分界定为非民间音乐或文人音乐、宫廷音乐、下层音乐、上层音乐。历史上是否有民间戏曲音乐与非民间戏曲音乐（宫廷戏曲音乐）的概念存在？作者以昆剧与京腔、京剧及其昆剧音乐、京腔音乐、京剧音乐为例进行分析，得出：京腔、京剧是在“民间草台班”、专业剧团以及民间、文人与宫廷（清廷、国民政府）诸社会层面同时存在并广泛流传的一种“风靡全国”的剧种，是最具代表性的中国传统戏曲和传统音乐艺术。因此轻易将戏曲音乐定性为民间音乐也就显得武断了。

《论“变宫”在京剧唱腔中的作用》② 一文提出有关“正音”与“偏音”的定义值得商议。因为戏曲音乐中某些“偏音”用得

---

① 叶晨光、刘国华：《戏曲音乐是民间音乐吗？——对民间音乐若干问题的认识与质疑》，《中央音乐学院学报》2007 年第 2 期，第 114—118 页。

② 王志毅：《论“变宫”在京剧唱腔中的作用》，《戏曲艺术》2007 年第 2 期，第 62—65 页。

相当广泛，其作用往往不亚于“正音”，所以“偏音”不偏。作者以京剧中“变宫”的使用为例，分别从“变宫”在调性的转换、男女声腔过渡、情感之腔与结构之腔、作经过音等四个方面，论述了“变宫”的作用，这时的“偏音”往往与“正音”具有同等的功效。“变宫”的运用大大提高了戏曲音乐的表现力，并加强了人物性格的刻画。另外，中国音乐体系中的“变宫”与欧洲音乐体系中的导音“si”不尽相同，两者不能混为一谈。

戏曲音乐形态研究

戏曲音乐形态包括戏曲音乐的外部形态、内部构造及其变化规律。《论戏曲音乐的结构力》①一文通过对戏曲音乐结构力原则及其构成因素的研究来思考戏曲音乐产生的文化背景。音乐的结构力指构成音乐形式的因素，戏曲音乐的结构力，既体现了中国传统音乐的结构思维特点，又具有因戏剧性而形成的独特特点。其原则除了与其他音乐艺术一样具有的普遍性结构原则外，还有其自身的特殊性原则，即组合思维原则与渐变式变奏性原则。从结构力因素与音乐的关系来看，戏曲音乐结构力包括外结构力与内结构力两种，其中外结构力指音乐之外的诸多因素，如文学性，即指戏曲曲本、唱词对戏曲音乐的影响。内结构力指戏曲音乐内部诸因素的作用，如调式、节奏、曲调等。作者认为构成戏曲音乐结构力最重要的两大因素是节奏性因素（内结构力）与文学性因素（外结构力）。

关于二十八调的研究，目前学界主要分歧在于究竟是七宫四调，还是四宫七调。《对二十八调研究中的几点看法及其它》② 认

① 孙志鸿：《论戏曲音乐的结构力》，《齐鲁艺苑》2007 年第 6 期，第 70—72 页。

② 董维松：《对二十八调研究中的几点看法及其它》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 41—43 页。

为二十八调研究一定要和历史上的音乐实际相联系，理论上的二十八调和实际音乐创作中的诸宫调是什么关系？作者举例力证，说明从诸宫调、元曲到昆曲的宫调，已失去了原来“固定”的调高和调式的含义。那么这种转变何时开始、为何而变，也是研究者们要思考的问题。该文不是探讨戏曲音乐的专论，但作者在论述二十八调时，所给例证皆为元曲、昆曲、秦腔等戏曲唱腔。

施维是一个有丰厚实践经历的学者，十几年的司鼓演奏经验使他对浙江婺剧音乐多了一层近距离接触的机会。作者在《婺剧乱弹声腔主干唱调“二凡”析》[①]一文中运用形态学的研究方法，从婺剧音乐入手，详细论述了婺剧乱弹声腔主干唱调“二凡”的基本结构及音乐特点，并对“二凡”的各种形态进行比较研究，得出“二凡”唱段的上下句结构是由单一乐句（上句）结构变化而来的结论。

《越剧唱腔的“起平落”结构》[②]对越剧的曲式结构——“起平落”进行分析与阐述。“起平落”结构是在越剧唱腔发展过程中逐步形成的，其成因主要有因清板形式出现而形成“起平落”，还有因板式有机组合、句幅有序递减、节拍逐步递减而形成“起平落”结构。“起”部多为因掼清板、板式有机组合而形成，共有单句式、双句式、四句式、起平落式起部四种。“平”部在“起平落”结构中是音乐展开与陈述的部分，平部的成功与否关系到整个唱腔的成败，主要由基腔上下句不断变化反复形成，运用节拍、句幅的递减来设计唱腔。“落”是唱腔结束部分，起归结、落门作用。“落”部有双句式、起平落式、先叠后落式、先插后落式、加

① 施维：《婺剧乱弹声腔主干唱调“二凡”析》，《中国音乐》2007年第2期，第102—106转146页。

② 金钦夫：《越剧唱腔的“起平落”结构》，《浙江艺术职业学院学报》2007年第4期，第12—24页。

尾式落部五种形态。"起平落"结构多在同宫同腔的基础上陈述、变化与发展。

《赣剧两路高腔曲牌和腔调关系的研究》[①]通过对赣剧饶河高腔与湖口高腔的定腔乐汇、滚唱与甩腔的分析，以期窥探出赣剧高腔曲牌与腔调的关系，认为赣剧这两路高腔的曲牌腔调交错程度介于川剧高腔和调腔之间，不同的是湖口高腔的曲牌腔调程度比饶河高腔更深一些。

戏曲音乐历史考略

《曲牌体音乐与词曲文学关系之研究》[②]以曲牌体为例，从曲词的句法结构与词曲文学关系、"一曲多用"与填词的多样性、"多曲牌连成一套"与戏曲文学结构等方面，对曲牌体音乐与词、曲文学关系进行详细论证。词、曲牌的句法结构框定了词、曲文学的句法结构，成套的曲牌体音乐对古代戏曲文学的整体结构也产生了深远的影响。

《戏曲音乐与声腔的形成》[③]通过文献解读的方法，对"声"、"腔"的字义予以求证，认为"声"有字音与音乐（尤指乐音）两种概念解释。"腔"有语言、语调之义，也有音乐旋律的含义。从分析可以看出，"声"与"腔"都离不开语言和乐音，"声腔"合用亦是如此。作者认为声腔的形成与语言有密切的关系，方言与音乐的结合形成了声腔艺术，语言与旋律的密切结合是戏曲音乐的

---

① 王沥沥：《赣剧两路高腔曲牌和腔调关系的研究》，《浙江艺术职业学院学报》2007年第4期，第67—70页。

② 郑祖襄：《曲牌体音乐与词曲文学关系之研究》，《首都师范大学学报（社会科学版）》2007年第6期，第75—80页。

③ 李连生：《戏曲音乐与声腔的形成》，《戏剧》（中央戏剧学院学报）2007年第1期，第60—70页。

最主要特征。戏曲音乐的声腔化特征表现出曲词与唱腔的密切关系，各种变化也不外以发挥曲词在音乐唱腔中的作用为旨归。

以上两位学者运用了不同的方法、不同的视角，但殊途同归，论证了戏曲音乐与词曲之间存在着某种必然的联系。

《中国传统戏曲："剧"与"曲"的整合体——从戏曲的抒情性诗性特征看戏曲的两重性特征》①通过对戏曲中抒情性诗性特征的研究，从戏曲的"剧"与"曲"两个层面来认识传统戏曲的双重特性。从文体上讲，戏曲的主体是曲体与剧体的结合，并通过曲辞来组织唱段架构剧体；从曲折层面来看，中国戏曲讲究"曲贵传情"，"曲尽人情"的戏曲通过抒情与曲词来拉动情节，唱段与韵白对意境与文采的要求也很是讲究，它们既是语言艺术也是演唱艺术，两者的糅合，成就了戏曲的诗性本质。

《京剧崛起与中国文化传统的近代转型——以昆曲的文化角色为背景》②将京剧的崛起与中国文化传统发展演变联系起来，以昆曲的文化角色为背景，通过解读京剧的历史文化内涵，来理解中国文化传统的内在构成和近代转型。京剧超越了昆曲的审美标准，更多的是特定地域文化的产物，与昆曲相比，京剧更接近底层和民间的趣味，京剧的剧目系统更体现出其历史叙述的民间性。一言以蔽之，京剧是雅文化渐趋衰落的时代变革产物，是"地方戏时代"中的典型代表。从某种意义来说，京剧的诞生与发展，是中国文化传统的必然结果，在中国文化传统的近现代转型中留下了它的特殊印记。

作为昆曲的鼻祖，魏良辅对戏曲的改革成就是尽人皆知的，但

---

① 朱忠元：《中国传统戏曲："剧"与"曲"的整合体——从戏曲的抒情性诗性特征看戏曲的两重性特征》，《中国古代小说戏剧研究丛刊》2007年第2期，第184—198页。

② 傅谨：《京剧崛起与中国文化传统的近代转型——以昆曲的文化角色为背景》，《文艺研究》2007年第9期，第87—95页。

他的戏曲著述后人仅知《曲律》一书，且附在他人著作之中。《南词引正》的发现使我们对魏良辅戏曲理论的认识更加全面，经专家考证认为《曲律》是《南词引正》的删节版本。作为中国古代第一部阐述、总结戏曲演唱技巧和方法的著作，《南词引正》的发现对学术界来说意义重大。《魏良辅曲律著述原稿〈南词引正〉的发现、整理及研究》①对《南词引正》的发现历程、整理与研究情况作了详细的梳理，通过比较认为《曲律》与《南词引正》在内容与文字上有很大不同，主要区别是原稿比删节本多出两条内容，同时两书在某些条目上的字句互有增减，曲文层次也各不相同。因此，该文认为若要全面了解魏良辅的曲律思想，应将这两本书合起来阅读。

一直以来，关于黄梅戏的起源问题，学界众说纷纭，莫衷一是。吴功敏有感于问题的紧迫性，觉得有必要弄清楚黄梅戏的来时路。作者在《探寻黄梅戏的源头》②中通过对相关资料的梳理，认为黄梅戏植根于安庆，而非源于湖北黄梅县。安庆深厚的文化底蕴和人文环境有条件孕育出黄梅戏这一新剧种，另外，一个剧种在走向成熟的过程中，必然会吸收其他艺术的养分，但这些养分仅是一个支流而已，黄梅采茶调仅是促成黄梅戏成熟的重要因素。

陕西“西府秦腔”形成于何时？《从西府秦腔源探古“西秦腔”》③认为若要探究“西府秦腔”的源流，应先从“西府秦腔”与古“西秦腔”两者之间的关系入手。作者从地理位置、音乐体系、乐器品种形制、戏班发展库、艺人留传资料、西府凤翔木版年画等六个方面，论证“西府秦腔”是古“西秦腔”在本土的延续

---

① 李占鹏：《魏良辅曲律著述原稿〈南词引正〉的发现、整理及研究》，《中国古代小说戏剧研究丛刊》2007 年第 2 期，第 207—214 页。

② 吴功敏：《探寻黄梅戏的源头》，《黄梅戏艺术》2007 年第 1 期，第 16—18 页。

③ 赵家瑞：《从西府秦腔源探古“西秦腔”》，《当代戏剧》2007 年第 2 期，第 38—41 页。

发展，实为同一戏曲。紧接着作者又追根溯源，对古“西秦腔”戏剧的产生给予了求证，认为周公庙戏台元代时所演戏剧，应是古“西秦腔”一类的雏形。

刘正维在《调子腔声腔系统论证》①一文中，运用纵横交错的双向思维方式，从历史文献、民间口碑、传播途径、分布状况、艺术特征、传承剧目与音乐的遗传基因等方面进行分析论证，认为在戏曲剧种中除高腔、昆曲、梆子、皮黄等四大声腔外，还有一个跨越七省的地方戏曲声腔——调子腔系统。一个戏曲声腔系统的形成，需要多方面的因素，作者通过考证认为移民在调子腔系的形成之中起了关键作用。

自新文化运动以来，受“欧洲中心主义”思想的束缚，我们的眼光局限于中西音乐，而与其他国家交流甚少。近年来，某些学者突破“欧洲中心论”的樊篱，加强了与他国之间的联系与交流。印度音乐对我国的乐器、乐队编制及美学思想等产生了较大的影响，许多资料中都有记载。不可否认，双方之间的影响是相互的。试问中国音乐对印度音乐的影响有哪些？恐怕我们还模糊不清。《中印音乐交流索迹——秦腔音调与印度“拉格”音调的某些异同》②对秦腔音乐中的某些音调和印度的一首维纳琴独奏音乐进行比较分析，认为二者具有相似性和同源性。那么，是谁影响了谁？作者认为印度的这首维纳琴独奏音乐源于中国古代秦地之音。主要基于三方面的考虑：(1)秦腔的起源与中国古代典籍中提及的北地秦声有密切关系，秦声的音调风格特征在印度不是典型风格，且不多见。(2)秦腔音乐中有许多曲牌和汉唐时期流行的大曲有渊源关

---

① 刘正维：《调子腔声腔系统论证》，《星海音乐学院学报》2007年第2期，第1—13页。

② 郭骅：《中印音乐交流索迹——秦腔音调与印度“拉格”音调的某些异同》，《中国音乐》2007年第1期，第139—141页。

系，同名或名称相近的曲牌在秦腔音乐中较为常见，这些曲牌音乐有可能受到四夷之乐的影响，但其主要还是中国原生音乐，与印度音乐无关。(3)印度这首独奏音乐前后两段风格各异，前段为纯粹的印度音乐风格，后段的结构方式与先秦《诗经》、唐宋大曲的结构相似，作者推测印度这首独奏音乐的后半部分可能是唐宋时期流行于秦陇地区的一首独立的乐曲，或者是九、十部乐，唐宋大曲的某个片断。

涉及此论题的还有《广西彩调音乐与民俗文化》①、《何良俊与明代戏曲学命题》②、《祭礼与戏剧——上党祭赛的文化启示》③、《近代地方文化的跨地域性——20世纪二三十年代粤剧、粤乐和粤曲在上海》④、《中国少数民族戏曲的生成规律与艺术特征》⑤、《吕剧来源、名称及发祥地辨析》⑥、《近代东南亚闽南音乐的内容初探》⑦、《略论“弋阳”腔与民歌的关系》⑧、《云南白剧“吹吹腔”

① 阙真：《广西彩调音乐与民俗文化》，《东方丛刊》2007年第3期，第181—192页。

② 陈维昭：《何良俊与明代戏曲学命题》，《戏剧艺术》2007年第3期，第52—60页。

③ 周华斌：《祭礼与戏剧——上党祭赛的文化启示》，《中华艺术论丛》2007年第7辑，第236—248页。

④ 程美宝：《近代地方文化的跨地域性——20世纪二三十年代粤剧、粤乐和粤曲在上海》，《近代史研究》2007年第2期，第1—17页。

⑤ 李悦：《中国少数民族戏曲的生成规律与艺术特征》，《民族艺术研究》2007年第1期，第5—11页。

⑥ 王秀庭、杨玉芹：《吕剧来源、名称及发祥地辨析》，《乐府新声》2007年第4期，第119—121页。

⑦ 吴少静：《近代东南亚闽南音乐的内容初探》，《浙江艺术职业学院学报》2007年第1期，第50—55页。

⑧ 李荣新：《略论“弋阳”腔与民歌的关系》，《学术交流》2007年第5期，第169—172页。

与高腔、昆曲的渊源关系》[①]、《从徽池雅调到吹腔——兼析〈贩马记〉的唱腔》[②]、《浅谈土家族地区戏曲》[③]、《从孟戏高腔同海盐骚子书的演唱风格中试探海盐腔的演唱风格》[④]、《方成培〈词橥〉稿本考略》[⑤]、《四股弦剧种艺术探源》[⑥]、《宋元杂剧与南戏之比较》[⑦]、《吴梅与〈西厢记〉》[⑧]、《锡伯族戏曲艺术考》[⑨]、《小往大来"一"之"多"——"徽"口语戏曲音乐大家族管窥》[⑩]、《谭鑫培唱片〈四郎探母〉及其版本考评》[⑪]、《湖南花鼓戏艺术特色探析》[⑫]、《黄河三角洲民间音乐文化研究——吕剧的起源》[⑬]、《京

---

① 丁慧:《云南白剧"吹吹腔"与高腔、昆曲的渊源关系》,《云南艺术学院学报》2007年第1期,第82—86页。

② 汪文娟:《从徽池雅调到吹腔——兼析〈贩马记〉的唱腔》,《咸宁学院学报》2007年第1期,第142—145转150页。

③ 陈伦旺:《浅谈土家族地区戏曲》,《艺术百家》2007年第2期,第37—39页。

④ 聂蔚:《从孟戏高腔同海盐骚子书的演唱风格中试探海盐腔的演唱风格》,《戏剧文学》2007年第7期,第89—90页。

⑤ 鲍恒:《方成培〈词橥〉稿本考略》,《文学遗产》2007年第3期,第146—148页。

⑥ 李惠莉:《四股弦剧种艺术探源》,《戏剧文学》2007年第11期,第59—63页。

⑦ 段红霞:《宋元杂剧与南戏之比较》,《戏剧文学》2007年第7期,第69—71页。

⑧ 蒋星煜:《吴梅与〈西厢记〉》,《苏州大学学报(哲学社会科学版)》2007年第3期,第105—111页。

⑨ 韩育民:《锡伯族戏曲艺术考》,《新疆艺术学院学报》2007年第4期,第10—14页。

⑩ 宋运超、赵守卫:《小往大来"一"之"多"——"徽"口语戏曲音乐大家族管窥》,《贵州大学学报(艺术版)》2007年第1期,第18—23页。

⑪ 王学仲:《谭鑫培唱片〈四郎探母〉及其版本考评》,《文化学刊》2007年第6期,第111—113页。

⑫ 王月明:《湖南花鼓戏艺术特色探析》,《戏剧文学》2007年第9期,第76—78页。

⑬ 宣立华:《黄河三角洲民间音乐文化研究——吕剧的起源》,《中国石油大学学报(社会科学版)》2007年第3期,第40—42页。

剧音乐的历史流变》[①]、《吕剧的文化阐释》[②]、《论山东吕剧艺术的通俗性》[③]、《满族民间音乐与京剧音乐交融》[④]、《浅析南戏传奇对明清杂剧音乐的影响》[⑤]、《泉州南音与梨园戏的亲缘关系》[⑥]、《土家族土戏调查报告》[⑦] 等文。

戏曲音乐美学研究

《论戏曲艺术的审美自觉》[⑧]从审美自觉的角度对当下某些剧种逐渐淡出人们视线的原因给予了论述，作者认为戏曲声腔的衰落，除受外部非艺术因素的影响之外，从内部看，则是人们戏曲艺术审美自觉的缺失。然而这种缺失是从戏曲音乐创作“专业化”的误读开始的。误读之一：认为所谓专业化仅指现代音乐艺术的专业要求，而不包括戏曲音乐的专业要求。误读之二：将戏曲音乐创作等同于其他专业音乐创作，而将戏曲音乐的特殊性规律抛之脑后。误读的后果是某些作曲者专职却不专业，主要表现为作曲者戏曲音乐审美特性的模糊，去程式化的创作，进而削弱了戏曲音乐的艺术个性。导演是戏曲创作的统帅，剧本是戏曲艺术创作的基础，

---

① 张晓慧：《京剧音乐的历史流变》，《四川戏剧》2007 年第 3 期，第 86—87 页。

② 李胜男：《吕剧的文化阐释》，《戏剧之家》2007 年第 2 期，第 158—162 页。

③ 曹旭超、周凌云：《论山东吕剧艺术的通俗性》，《读与写（教育教学刊）》2007 年第 6 期，第 1—3 页。

④ 张一凡、张爽：《满族民间音乐与京剧音乐交融》，《黑龙江民族丛刊》2007 年第 1 期，第 158—161 页。

⑤ 刘晓霞：《浅析南戏传奇对明清杂剧音乐的影响》，《安康学院学报》2007 年第 4 期，第 69—71 页。

⑥ 林静：《泉州南音与梨园戏的亲缘关系》，《艺苑》2007 年第 4 期，第 38 页。

⑦ 许文涛：《土家族土戏调查报告》，《湖北教育学院学报》2007 年第 12 期，第 69--70 页。

⑧ 刘俊鸿：《论戏曲艺术的审美自觉》，《中国戏剧》2007 年第 12 期，第 32—35 页。

然而，目前在戏曲界这两者做得都不尽如人意，戏曲导演的审美偏差与不合格的剧本都成了限制戏曲艺术发展的绊脚石。

豫剧新编历史剧《程婴救孤》是根据元杂剧《赵氏孤儿》改编而成，晋京演出大获成功，该剧唱腔让人赞不绝口。《论豫剧新编历史剧〈程婴救孤〉的悲剧美——兼及唱腔设计的审美定位》[①]对该剧唱腔设计的审美定位进行了剖析，认为“悲剧”是该剧的基本基调，音乐设计围绕“悲剧”这一主题展开，同时又突破“悲剧”因素，以“悲”见长，以“悲”取胜。“悲剧”以丑的暂时胜利来揭示美的理想，丑虽然暂时获得胜利，但通过对丑本质的揭露，显示了美的光辉。该剧体现了一种英雄美、凄凉美、孤独美与悲壮美。

另有《京剧表演艺术的美学特征》[②]、《对绍剧唱腔艺术的初探》[③]、《土家族地区民间小戏的艺术性》[④]等文，探讨了戏曲艺术的美学特征问题。

---

① 王秀萍：《论豫剧新编历史剧〈程婴救孤〉的悲剧美——兼及唱腔设计的审美定位》，《戏剧文学》2007年第4期，第76—78页。

② 尹铁文：《京剧表演艺术的美学特征》，《剧作家》2007年第2期，第78页。

③ 王文娟、胡建新：《对绍剧唱腔艺术的初探》，《戏文》2007年第3期，第65—66页。

④ 陈伦旺：《土家族地区民间小戏的艺术性》，《辽宁行政学院学报》2007年第6期，第171—172页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年音乐美学研究综述

孔续茜

近年来，音乐美学研究中，史论结合的音乐研究表现出更多“历史与逻辑相统一”的唯物主义辩证法态度。音乐评论方面对音乐美学理论的应用也获得一定成果，而表演美学与音乐美育方面却少有创新，除个别篇幅之外仍局限于传统感性与理性、技术与艺术关系问题的讨论。

音乐哲学问题

就音乐美学来讲，对音乐现象的本质与规律的探讨，必须从根本上借助哲学研究成果为音乐美学研究提供世界观与方法论方面的指导。无论运用何种方法，如心理学、社会学、分析学等等，最终都要上升到哲学高度。而所谓“哲学

的音乐美学”主要关注音乐的本质、存在方式等本体问题的研究。

音乐本体问题是具有根本性质的学科问题，其中对音乐意义的探究与阐释是近年来音乐美学研究的热点。杨赛的《追问音乐意义的存在——评韩锺恩的〈音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究〉》[①]指出韩著对音乐意义的追问以意向存在为中心，在作品音响结构、形式结构基础上探讨其意义结构。孙佳宾《论音乐话语事实的哲学本性——由维特根斯坦〈逻辑哲学论〉引发的音乐美学思考》[②]将维特根斯坦《逻辑哲学论》中阐述的哲学思想运用到对音乐的认识中，音乐形式是想象世界与真实世界之间的连接纽带，音乐逻辑原则可以为思想表达提供依赖。吴跃华、马东风的《音乐意义的新视界——谢嘉幸教授的〈音乐的“语境”〉读后》[③]认为谢文暗合了黑格尔的“概念三环节”原理，其音乐意义观对构建多维度音乐教育逻辑体系也具有重要价值。

孙红杰、杨燕迪撰文《也论“经济要素”的“最终决定性”》[④]，从达尔豪斯回应马克思主义“论音乐史的‘相对自律性’”出发，就“经济要素”与“艺术现象”之间的关系进行了再认识。

从晓东的《青主音乐美学思想的独特性与矛盾性》[⑤]一文指出，青主音乐美学思想的独特性在于从音乐的精神性、情感性出发

---

① 杨赛：《追问音乐意义的存在——评韩锺恩的〈音乐意义的形而上显现并及意向存在的可能性研究〉》，《音乐艺术》2007年第1期，第113—115转118页。

② 孙佳宾：《论音乐话语事实的哲学本性——由维特根斯坦〈逻辑哲学论〉引发的音乐美学思考》，《吉林艺术学院学报》2007年第1期，第2—6页。

③ 吴跃华、马东风：《音乐意义的新视界——谢嘉幸教授的〈音乐的“语境”〉读后》，《中国音乐》2007年第4期，第112—113转141页。

④ 孙红杰、杨燕迪：《也论“经济要素”的“最终决定性”》，《中国音乐学》2007年第4期，第134—137页。

⑤ 从晓东：《青主音乐美学思想的独特性与矛盾性》，《天津音乐学院学报》2007年第3期，第81—87页。

创立“上界语言”说来认识音乐的本质，从音乐的创造性、创作与表演时的内心情感表露创立“根基虚伪”说来认识音乐的特性。对青主音乐美学思想的研究，尤其对于青主“音乐是上界的语言”的诗性陈述，只有将其与欧洲表现主义艺术美学思想结合起来，特别是与赫尔曼·巴尔的《表现主义》一书联系起来加以解读，才能更加切近青主音乐美学思想的实质，揭开“上界”的面纱。

音乐的内容与形式

音乐的内容与形式问题尚属音乐本体研究之列，而纯粹从形式本体出发的形而下的研究又与哲学美学的思考有别。音乐与数学之间具有天然的关联，数学性客观存在于音乐本体之中，早在古希腊时期就曾受到毕达哥拉斯学派的关注。但对称均衡等比例关系作为音乐形式美的法则在音乐美学研究中常常只是被笼统概括，对一些问题的研究缺乏科学的实证，只有抽象的哲学思辨。费茸、费邓洪在《我国高等音乐教育课程不可忽视的内容——音乐的数学性》①中对音乐与数学相关的一些问题进行了简要的归纳描述：音阶律法的形成、音程和弦的构成、音色的秘密、节奏节拍、速度力度等都与数学具有密切关系，而相反相成、对称均衡、曲式结构以及一些较为隐秘的问题等等尚待深入研究。音乐与数学之间的这种奇妙的关系还有巨大的研究空间，应当受到学界关注。

既关注音乐作品形式本体之间的相互关联，又将其纳入整个人类文化系统的信息交互之中，黄汉华的《音乐互文性问题之探讨》②吸收法国文艺理论家朱莉亚·克里斯蒂娃所提出的“互

① 费茸、费邓洪：《我国高等音乐教育课程不可忽视的内容——音乐的数学性》，《音乐与表演》2007年第2期，第53—57页。

② 黄汉华：《音乐互文性问题之探讨》，《音乐研究》2007年第3期，第79—88页。

文性”理论，指出音乐音响文本的建构同样具有互文性，处于与其他音响文本共时性与历时性的关联之中，音响文本的意义生成不能脱离整体性的文化阐释。在与非音响文本的互文性阐释中，音响文本的意义由表层向深层转化而得以彰显。总之，音响文本的意义是开放、生成与多元的，在互文性的关联之中超越自身而达深广。与之相似，刘承华的《文化对音乐的意义限定——“文化影响音乐的机制”研究之三》[①]阐述了音乐意义的本原在文化，文化限定着音乐的题材与主题，文化生成具体事象的意义，由此决定了作曲家的题材选择及表现内涵。

音乐审美问题

本年度有关音乐审美问题的研究主要体现在音乐审美心理、音乐作品解读和音乐审美价值判断等几个方面。

（一）关于音乐审美心理问题

邹建林的《“期待视野”与“接受美学”》[②]借用了接受美学中“期待视野”这一概念，指出听众审美心理定势、经验趣味制约与影响音乐作品的接受度。音乐语言形式结构与听众主体审美心理结构二力交互作用。施咏在其博士论文的基础上发表了《谈民族性格对民族音乐审美心理的影响》[③]在对民族气质性格进行总体趋向的大致分类前提下，对中西民族性格及审美类型特征、世界民族、中国少数民族个例进行了较为细致的比较，论述了民族性格作为民

① 刘承华：《文化对音乐的意义限定——“文化影响音乐的机制”研究之三》，《乐府新声》2007年第1期，第69—73页。

② 邹建林：《“期待视野”与“接受美学”》，《中国音乐学》2007年第3期，第135—139页。

③ 施咏：《谈民族性格对民族音乐审美心理的影响》，《交响》2007年第4期，第19—26页。

族心理结构的一部分必然与民族音乐审美心理具有密切的联系，并赋予其独特、稳定的性格特征。田春生的《浅谈“声色感”中的音乐审美心理》[①]从音乐审美心理学出发，论述了“声色感”（艺术直觉）之驱动力是人们进行审美活动时的心理动机，来源于生活体验。“听乐意象”造成听众与作曲家声色感之间的共鸣，但音乐审美心理学对声色感历史发展之考察体现出“历史决定论”的弊端。

关于中国传统音乐的审美心理，施咏的《中国人音乐审美心理中的尚悲偏向》[②]指出中国人“以悲为美”的审美心理偏向由来已久。作者首先将中国民族音乐中表现悲情的曲目体裁分为八类，即“政怨”、“士怨”、“思怨”、“别恨”等，后从比较美学角度分析了中西悲剧美之差异并及中国悲剧的民族性及表现手段，以此来论述中国音乐审美尚悲心理的民族特点。指出“哀而不伤，怨而不愤”的民族文化心理造就了中国传统民族悲剧较为稳定的创作——欣赏模式。

（二）关于音乐作品的审美解读、鉴赏

高士杰的《对象性关系与西方音乐作品的解读》[③]指出过去对西方音乐作品的研究过于注重理性形式，而忽略了其感性实质，从而提出音乐的对象性审美解读应注重引导欣赏者生成该作的感性对象。中国人对西方音乐作品的解读应“用普遍的人性消除具体的人文隔膜”，尊重作品的历史生成语境，并进行“开放式解读”。

---

① 田春生：《浅谈“声色感”中的音乐审美心理》，《中国音乐》2007年第4期，第223—226页。

② 施咏：《中国人音乐审美心理中的尚悲偏向》，《中国音乐学》2007年第3期，第127—134页。

③ 高士杰：《对象性关系与西方音乐作品的解读》，《交响》2007年第1期，第5—8页。

（三）关于音乐审美价值判断问题

何宽钊《音乐审美评价活动中的事实判断与价值判断》[①]就音乐审美评价活动中事实判断与价值判断的哲学基础、原理、分类以及二者的区别与联系进行了分析论证。指出事实判断“合规律”的绝对性与价值判断“合目的”的相对性以及二者的彼此交融与互动，事实判断是价值判断的重要依据，而后者又是前者的目的归宿。范晓峰的《音乐价值判断的“经度”与“纬度”——评“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的探讨》[②]从纵向价值、价值关系与价值评价之间的关系及横向价值构成、价值取向与价值标准的关系，就音乐价值判断问题进行了较为系统的分析阐述。

关于音乐美学学科

韩锺恩在《七日谈／2006 七言——在一个合式力场内合式表述》[③]一文，站在不同身份主体的“合式力场”内就不同主题进行“合式表述”，其中涉及音乐美学的问题有，就中国音乐美学研究的发展提出通过以十一对基本关系作为问题驱动学者个体务实性的研究，同时强调了对哲学逻辑重心转移、语言与表述的关系的关注以及三个“追问”、三方面“关切”与逻辑范畴设定；关于文化差异的问题，作者认为应当在“价值无涉”的前提下，以“不同的不同”之态度进行处理，从而“求异趋同”共同发展，还要建立对自身文化的自觉，发展传统；另外作者还强调了关注音乐本体之

① 何宽钊：《音乐审美评价活动中的事实判断与价值判断》，《中央音乐学院学报》2007 年第 1 期，第 82—88 页。

② 范晓峰：《音乐价值判断的“经度”与“纬度”——评“高雅音乐”与“通俗音乐”审美价值问题的探讨》，《音乐与表演》2007 年第 3 期，第 16—22 页。

③ 韩锺恩：《七日谈／2006 七言——在一个合式力场内合式表述》，《黄钟》2007 年第 1 期，第 171—179 页。

"临响"的学术研究理路等问题。

杨赛的《音乐美学的学科归属问题》[①]认为应从动态的角度全面考察音乐美学的学科归属问题，随着学科自身的独立发展与日渐成熟，音乐美学已经开始超脱了对哲学或音乐学的附庸，成为拥有自身理论体系的一门独立学科。

中国古代音乐美学问题

本年度中国古代音乐美学问题方面的论文涉及范围较广，已不止局限于对《乐记》、《声无哀乐论》等经典美学论著的研究，而是从更深的层次与更宏观的视角进行开掘，同时还涉及理论体系构建等具有建设性意义的命题，体现出学界对民族自身学术建业的重视。

关于中国古代音乐审美观的研究，人民音乐出版社出版的叶明春的博士论文《中国古代音乐审美观研究》[②]对中国古代"平和"与"不平"这两种音乐审美价值观对立统一、互相吸收、融合冲突、共同发展的历史进行了考察。作者研究论述了二者在不同历史时期的发展演变、相互关系及其与音乐审美实践之间的关系等问题。最后，作者进行了历史性反思与回顾，总结性地探讨了人的本质与音乐审美本质之间的关系、中国古代音乐审美评价本质等问题，并对中国古代音乐审美思想进行了评估，对中国音乐审美价值评价的历史选择进行了客观的陈述与展望。

龚妮丽的《中国传统文化视野中的音乐文化意义解读》[③]指出音乐在中国古代更多地被视为一种具有深刻社会意义的文化存在。

---

① 杨赛:《音乐美学的学科归属问题》,《星海音乐学院学报》2007年第4期，第14—18页。

② 叶明春:《中国古代音乐审美观研究》，人民音乐出版社2007年版。

③ 龚妮丽:《中国传统文化视野中的音乐文化意义解读》,《星海音乐学院学报》2007年第3期，第30—35页。

“天人合一”的思想统摄着音乐美学思想，认为音乐与自然、天道相通，音乐能够调养人情、修养品性，并且具有改良社会风气、协调社会秩序的重大作用。罗艺峰的《从〈韶舞九成乐补〉的数理运演看古代音乐思想的范式特征》[①]指出中国传统音乐的工艺基础具有深层的数理思维逻辑运演特性，数理的复杂技术工艺暗含着人文意义、古人的思想观念、宇宙哲学，中国音乐思想的“范式”特征是“普遍联系”的“整体思维”，这是中西思维方式差异之所在。他的另一篇论文《中国音乐思想与古代的音乐占候术》[②]探讨了音乐占候这一文化现象的前思想史价值，了解其思想内涵、哲学观念以引导我们深入历史语境中去了解古人，以建立中国音乐思想的真实历史发展过程，追诉其历史的根源。

另外，中国音乐美学思想史上许多优秀思想遗产值得当代音乐人士学习借鉴，例如“移情”命题所包含的音乐创作美学规律方面的智慧。程乾的《“妙”从何处寻？——从中国音乐美学史上关于“移情”命题的若干误区谈起》[③]从“疏离时俗—孤寂体验—主体自得”与“情感外化”四个紧密相连的环节细致分析了音乐创作中人与自然、人与音乐以及人与琴等的关系，指出艺术家的创造性灵感与宁静的氛围、自由的意志、孤寂的体验等具有密切的关系，而这灵感的获取又带有主体强烈的主观能动性而非所谓“忘我”，作曲家是在感性与理性的相互交融中实现“移情”以及作品的完成。

在中国古代音乐美学理论构建的逻辑形态构建设想方面，有刘

① 罗艺峰：《从〈韶舞九成乐补〉的数理运演看古代音乐思想的范式特征》，《中国音乐学》2007年第3期，第63—69页。

② 罗艺峰：《中国音乐思想与古代的音乐占候术》，《音乐艺术》2007年第1期，第28—40页。

③ 程乾：《“妙”从何处寻？——从中国音乐美学史上关于“移情”命题的若干误区谈起》，《音乐创作》2007年第2期，第68—71页。

承华的《中国音乐美学的逻辑形态——从内涵逻辑解读传统音乐美学的形态特征》[①]和杨赛的《中国音乐美学范畴研究论纲》。[②] 前者认为中国传统音乐美学理论与历史形态的形成源于内涵逻辑，这点与西方注重外延逻辑不同。这使得中国音乐美学缺乏理论客观性、系统性与创新性，却具有感性效用与深邃度。后者指出20世纪的中国音乐美学研究在音乐审美观念研究方面有所欠缺，没有建立一整套中国音乐美学的范畴体系。认为研究中国音乐美学范畴的意义在于揭示中国音乐美学思想发展的内在逻辑规律、促进中西音乐美学交流等，是中国音乐美学研究发展的必然要求。两篇文章都涉及中国古代音乐美学思想的内在逻辑，但因关注对象不同，在对中国传统音乐美学研究体系性建构的态度上存在分歧。前者从对中国古代音乐美学逻辑形态的研究中得出否定性见解，而后者关注于学科建设的远景，认为应当建立本民族音乐美学研究的完整体系。

音乐美学理论应用

2006年卡尔·达尔豪斯的《音乐史学原理》与《音乐美学观念史引论》翻译出版，为中国学者了解达尔豪斯的音乐学思想提供了珍贵的资料，其“史学的美学化”及其“历史与逻辑相统一”等观念对我国学者具有重要的借鉴意义。译者杨燕迪出于翻译二著时对其学术思想的深入体会，遂发表了《论达尔豪斯音乐美学观的历史维度》[③]，对其音乐美学思想进行研究探讨。作者认为达尔豪斯研究音乐美学的特点是不去建构普适性的美学原理，而是赋予

---

① 刘承华：《中国音乐美学的逻辑形态——从内涵逻辑解读传统音乐美学的形态特征》，《中国音乐》2007年第3期，第35—41页。

② 杨赛：《中国音乐美学范畴研究论纲》，《交响》2007年第2期，第61—65页。

③ 杨燕迪：《论达尔豪斯音乐美学观的历史维度》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第1—8页。

音乐美学历史性维度，在历史语境中对各种音乐美学范畴进行阐发，暗合马克思主义“历史与逻辑相统一”的方法论。作者虽然并不完全认同其以历史解释代替体系建构的方法，但肯定了其对体系建构的前基础性作用。而在《音乐史学原理》中达尔豪斯又将美学思考融入历史研究，因而史学与美学的相互支撑成为其学术研究的关键。与之相关，杨燕迪的《音乐史写作：艺术与历史的调解——对达尔豪斯〈音乐史学原理〉的深度书评》①分析了达尔豪斯以马克思主义作为回应对象的意识形态之时代背景，指出其在此背景下迎战传统音乐史写作路数，对音乐的自律性与历史的因果线性之矛盾的“音乐史悖论”进行了深入的思辨，在其所提出的平衡方案中透露出重视艺术特殊性，坚守“艺术现时性”的音乐史学写作理念。因此，达尔豪斯以“结构性历史”的理念为重点进行深入阐述，并在写作中予以实践。

关注于文学语言的结构功能，强调“如何表现”而非“表现了什么”的现代西方结构主义美学思潮，最初源于20世纪20年代出现的俄国形式主义。巴洛克时期，巴赫的复调音乐所体现的严谨与理性甚至达到人类审美本质力量的极限，至今无人赶超。侯康为、袁伟的《复调音乐中的结构主义美学》②对巴赫音乐中的严谨秩序之美与规律性所体现的结构主义思想与美学价值进行哲学高度上的思索与阐释，阐发了人类可能性探索的意义和创造性的可贵。

运用音乐美学理论对中国传统音乐或具有中国传统音乐风格的现当代音乐作品的审美特性进行研究，施咏的《刍议民族音乐审

① 杨燕迪：《音乐史写作：艺术与历史的调解——对达尔豪斯〈音乐史学原理〉的深度书评》，《音乐艺术》2007年第1期，第6—11页。

② 侯康为、袁伟：《复调音乐中的结构主义美学》，《音乐研究》2007年第3期，第89—96页。

美中的旋律因素》[①]论述了旋律是区分民族音乐风格的最关键要素，它承载着一个民族特有的情感方式和审美心理。中国音乐的线性思维使其在旋律上获得重要发展，中国人的审美心理对旋律的抒情性、优美性具有较高要求而产生中国音乐的特有风格。张婷婷的《世俗与超越——试论传统宗教音乐的审美性特征》[②]论述了宗教与音乐在至高的精神领域具有超越性的契合与交融，因此宗教音乐具有特殊的审美性质：宗教将音乐视为沟通神圣的重要手段，因而以平和淡然为美，从而将人带入超脱自由的终极境界；另一方面，为了适应面向世俗大众的布道之需，宗教音乐也要进行适当的调整，吸收民间音乐因素与地方世俗相融合，因而表现出双重审美维度，但其主要还是要求超越外在音声进入超越性的本体体验。胡军的《论道教音乐的审美特征——以茅山道教音乐为例》[③]分析了以“中和”为美的道教音乐审美特征与价值。道乐主张“和而不同”之矛盾统一，主要体现为“阴阳调和”、“动静结合”、“散正相间”，而其意在追求天地人神的和谐共存。唐平的《中国钢琴音乐作品的特有声韵》[④]举大量中国风味钢琴音乐作品为例，论述了中国音乐作品的民族风格与中国民族乐器的特有音色在钢琴演绎中呈现出的中国钢琴音乐的独特风韵，显示出作曲家对中西结合音乐创作道路的探索。

关于近代以来的中国音乐观念及其民族化发展，叶林的《论

---

① 施咏：《刍议民族音乐审美中的旋律因素》，《星海音乐学院学报》2007年第4期，第10—13页。

② 张婷婷：《世俗与超越——试论传统宗教音乐的审美性特征》，《天籁》2007年第4期，第33—44页。

③ 胡军：《论道教音乐的审美特征——以茅山道教音乐为例》，《中国音乐》2007年第3期，第64—65转89页。

④ 唐平：《中国钢琴音乐作品的特有声韵》，《人民音乐》2007年第5期，第18—21页。

广东音乐的人文精神》[①]指出广东音乐具有艺术民主精神，既保留个性又勇于创新，发展富于活力，形成自身规律，结合政治经济大环境对广东音乐的发展提出期望。柴莺的《金湘歌剧音乐观初探》[②]指出，金湘主张传统与当代审美意识的相互结合，主张真善美相互统一，鄙弃音响游戏观念。尊重音乐自身的规律，具有交响性意识，提出处理好歌剧音乐中的三对关系，即“音乐与戏剧”、“器乐与声乐”、“咏叹调与宣叙调”的关系。强调技术先行，为情感服务。在审美理想上追求人性美、形式美并提倡普及与提高相结合的接受美学。

20世纪80年代以来，国内音乐界以“谭卞之争”为代表的关于中国“新潮音乐”的争论声此起彼伏，魏艳的《关于中国现代音乐创作的美学思考》[③]指出中国现代音乐创作是“审美饱和”与“创作饱和”造成的新审美取向的结果，即反对具象时代风格，凸显个性，寻求民族题材、民族音乐创作思维与西方现代音乐作曲技法的融合，开拓了中西结合的新天地。

而关注世界范围内的现代音乐的现状与命运，赵琴的《在弊病与观念之争中，现代意义“美”在哪儿？——从出席UNESCO主办“国际作曲家演坛”说起》[④]则显示出与前者不同的悲观。作者论述了多元取向的20世纪现代音乐打破了几世纪以来的传统音乐审美标准，而中国现代音乐在古今、中外的“对话”中几近牵强、迷失，“如何对话”仍需探索。作者表示动听与动人应当是音

---

① 叶林：《论广东音乐的人文精神》，《人民音乐》2007年第6期，第66—68页。

② 柴莺：《金湘歌剧音乐观初探》，《中国音乐》2007年第4期，第165—168页。

③ 魏艳：《关于中国现代音乐创作的美学思考》，《乐府新声》2007年第4期，第122—124页。

④ 赵琴：《在弊病与观念之争中，现代意义“美”在哪儿？——从出席UNESCO主办“国际作曲家演坛”说起》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2007年第1期，第32—41页。

乐真正的本质，而以标新立异的哲学宣言代替音乐根本的听觉感性无异于摧毁其存在的必要性，而现代音乐大多难以理解、脱离听众，在市场效益主宰一切的今天，也就遭遇商家冷遇孤立的新窘境，迫使一些年轻作曲家选择以“媚俗”取代“永恒”。“明天的‘经典’在哪儿？很渺茫！”语出作者深深的焦虑。

郝近瑶的《对于西方先锋派音乐不确定性特征的几点美学思考》[①]突破传统意义上关于“音乐作品”的概念，认为不确定性音乐同样属于“音乐作品”的范畴。先锋派作品在反艺术、反美学的同时，却以其不确定性抵制机械复制，坚守艺术的“独一无二”性。而其消亡是因为脱离了人们的审美接受度，想要结合生活反而更加抽象。但正如卓菲娅·丽萨在《论音乐作品的本质》中所指出的那样，“音乐作品”这一概念是一个历史的范畴，我们没有必要对这一概念的内涵进行过分的扩展。各种音乐文化现象的评价标准各不相同，人们应当走出以“音乐作品”这一概念为中心的西方音乐体系的一元价值观念。

表演美学

本年度表演美学涉及中西古今表演美学观念，既有借鉴西方现代解释学的，亦有对中国传统表演美学思想加以继承的，同时还有对音乐表演的审美评价、立美目标等终极意义上的问题所进行的思考。

张前的音乐文集《音乐二度创作的美学思考》[②]由上海音乐出版社结集出版，收集了张前教授为中央音乐学院音乐表演系学生开

① 郝近瑶：《对于西方先锋派音乐不确定性特征的几点美学思考》，《人民音乐》2007年第7期，第68—70页。

② 张前：《音乐二度创作的美学思考》，上海音乐出版社2007年版。

设音乐表演美学课的讲稿内容及其他一些文章，旨在从“二度创作”的角度出发为学习音乐表演的学生提供一些美学方面的有益指导。

何涛的《西方现代解释学视野下的音乐表演》[①]认为西方现代解释学强调意义存在于主体对客体的理解中，借鉴这一理念有助于提高音乐表演者的主观能动性，丰富表演个性。

蒋存梅的《情理之中，意料之外——音乐表演审美评价的标准探讨》[②]将“情理之中”与“意料之外”设立为主客观统一的音乐表演审美评价的本质标准。所谓“情理之中”是指忠实于作品的内在规定性，个性化的表演要符合人类身心活动规律与认识理解的共性。而表演的创造性本质要求具有“意料之外”的表现，否则将导致枯燥乏味、千篇一律。二者之间要相互统一，那种既在“意料之外”又在“情理之中”的创造性表演具有较高的艺术价值。

吴思富的《从声态美的塑造到风格美的生成——试论音乐表演的立美目标》[③]认为，作为音乐表演实践的现实范型与方向，立美目标的预设是音乐表演美学必须予以探讨的问题。表演立美的基本目标是塑造具有乐美特性的声音形态，而其终极目标是能够呈示作品精神的具有表演者个性的风格美的生成。

吕琳的《论声乐演唱中的想象》[④]较为细致地论述了想象尤其

---

① 何涛：《西方现代解释学视野下的音乐表演》，《中国音乐学》2007年第2期，第122—123转80页。

② 蒋存梅：《情理之中，意料之外——音乐表演审美评价的标准探讨》，《音乐与表演》2007年第2期，第58—61页。

③ 吴思富：《从声态美的塑造到风格美的生成——试论音乐表演的立美目标》，《音乐与表演》2007年第3期，第53—55转93页。

④ 吕琳：《论声乐演唱中的想象》，《南京艺术学院学报（音乐与表演）》2007年第2期，第65—69页。

是艺术想象在声乐演唱中的原理与作用。想象有助于实现声音信号的具体可感化，使之形成具有一定审美倾向的“声音观念”以及正确歌唱的动觉形象。艺术想象帮助演唱者体验作品的形象意境，深入作品的情感，完成生动感人的二度创作。

廖家骅的《音乐表演中的非音乐因素》①指出音乐不仅是听觉艺术，音乐表演可以容纳全方位的情感表现、视听觉的综合感受，强化艺术表现力，并强调非音乐因素的审美效应应服从于音响听觉主体，决不可“喧宾夺主”。笔者认为这一点十分重要，但在声像科学技术迅速发展，文化工业商品化、娱乐化日益严重的现代社会，非音乐因素“喧宾夺主”的现象比比皆是，严重危及音乐审美享受的纯洁性。面对这一问题，学界如何应对，美学又如何对抗现实，理论对实践如何才能进行行之有效的指导，似乎应当为学界所关注。

音乐美育问题

有关技术与艺术、感性与理性等的统一问题一直为音乐美育领域所关注，晨炜的《试论实施审美教育显性化改革在专业音乐教育中的地位》②指出现行专业音乐教育课程体系存在“技”、“艺”、“文”脱节的现状，与审美教育功能之间不能构成稳定的必然联系，因此审美教育显性化改革成为必要，同时视唱练耳较之综合性基本乐科进行审美教育课程改革更为切实可行。

---

① 廖家骅：《音乐表演中的非音乐因素》，《人民音乐》2007年第11期，第69—71页。

② 晨炜：《试论实施审美教育显性化改革在专业音乐教育中的地位》，《中国音乐》2007年第3期，第135—139页。

陈其射《论音乐教育的审美特征及其平衡》[①]从理性与感性、共性与个性、线性与非线性三个方面探讨音乐教育中的审美平衡问题，认为在尊重理性审美的同时，应使感性审美回归本位，为此提出建立泛音乐教育观、刺激高峰感性创造等建议。注重主体意识、创造精神的个性审美应得到重视，与共性审美相互统一。在线形审美主导的今天，体现艺术本质，突破规则预设的非线性审美应得到关注。

值得肯定的是，改革开放以来，音乐美学这一学科正在获得稳步发展。随着音乐创作、表演、欣赏等实践领域日新月异的变化，音乐美学界也随之作出较为积极的反映，而不再拘泥于理论、脱离实践。但不得不指出的是，当今音乐生活仍然是一派自为自在、不为理论所动的“繁荣景象”，这就使得音乐美学处于两难的尴尬境地。因此，在音乐文化发展日益多元化、理论与实践关系日益复杂化的今天，音乐美学应该把自己摆在一个怎样的位置之上是我们都需要思考的问题。

---

① 陈其射：《论音乐教育的审美特征及其平衡》，《人民音乐》2007 年第 9 期，第 57—59 页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年西方音乐史学研究综述

邹　彦

本年度西方音乐史学研究成果，主要有如下几个方面值得关注。

著作类

《20世纪西方音乐中的中国因素》一书是毕明辉成稿于2004年的博士论文，经修订后，由上海音乐学院出版社于2007年7月出版。这篇博士论文包括：题材中的“中国因素”、音乐语言中的“中国因素”、思想中的“中国因素”等，文章对“中国因素”总体特征及成因进行了总结和探析。

王丹丹所编写的《外国音乐简史》[①]是一部雅俗共赏的西方音乐史著作。该书内容翔实丰富、文字言简意赅，既可以作为普通高等教育或是音乐院校西方音乐史共同课的教材，亦可当做音乐爱好者了解西方音乐史的入门书。

王丹丹同时修订了钱仁康先生早在1991年出版的《欧洲音乐简史》一书，由高等教育出版社于2007年7月出版。该教材是普通高等教育“十一五”国家级规划教材。第二版吸收了新的西方音乐史学研究成果，对欧洲音乐各个历史时期的重要音乐风格、作曲家和作品进行精要介绍。该书附有大量作曲家肖像、乐器、表演图片。

于青的《音乐大师——多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲风格研究》[②]是国内第一部全面研究多梅尼科·斯卡拉蒂创作的著作。该书在参阅大量文献、大量分析的基础上，以多梅尼科·斯卡拉蒂奏鸣曲的音乐语言、风格、结构为研究主线，旁及斯卡拉蒂对键盘技巧的拓展等方面，在风格研究和曲式结构研究方面提出了颇多真知灼见。

刘灏所著的《西方管乐艺术史》[③]是国内第一部介绍西方管乐音乐发展和艺术成就的专著，也是在研究西方器乐音乐方面为数不多的专史性著作。作者将管乐实践经验和理论功底相结合，以时间顺序为经线，以管乐乐器和音乐作品为纬线，按照西方音乐文化史通行的历史分期，对西方管乐这一丰富而独特的音乐种类及其相关文化情况作了翔实而生动的叙述，并提出了不少有见地的观点。

---

① 王丹丹编：《外国音乐简史》，上海：上海音乐出版社，2007年。

② 于青：《音乐大师——多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲风格研究》，北京：人民出版社，2007年。

③ 刘灏：《西方管乐艺术史》，上海：上海音乐出版社，2007年。

文章类

钱仁康先生在九十岁之后依然笔耕不辍，是令后学高山仰止的一座巍峨的山峰。他的文章《士兵舞曲源流考》[①]足以看出他在西方音乐史学研究中深厚的学养。该文分“《士兵舞曲》的来源”、“《士兵舞曲》三大作家”、“《士兵舞曲》的形体”、“异曲同工的恰尔达什舞曲”、“《士兵舞曲》的前身《拉克西进行曲》”、“传承《士兵舞曲》的后世作曲家”六部分，对《士兵舞曲》(Verbunkos)的来龙去脉进行了系统的考证。

周耀群的《约翰内斯·廷克托里斯与文艺复兴音乐观念的转变》[②]从“廷克托里斯与他的理论著作”、“人文主义观念”、“关于不协和音的理论”、“从‘逐次创作’到‘同时构思’”四个方面对这位文艺复兴时期重要的音乐理论家进行了介绍，并提出“比皮得罗·阿龙早50年，廷克托里斯就从理论上阐述了欧洲音乐从即兴式对位向和声性的新对位的转变”。

其他文章还有张漪、杨燕迪的《阿尔班·贝尔格〈小提琴协奏曲〉的人文寓意诠释》[③]、刘忠民的《西方文明及创新意识——以巴赫〈平均律钢琴曲集〉与兴德米特〈调性游戏〉为例》[④]、王真的《浪漫主义时期声乐套曲的文化阐释》[⑤]、章滨的《欧洲长笛

---

① 钱仁康:《士兵舞曲源流考》,《音乐艺术》2007年第2期，第54—59页。

② 周耀群:《约翰内斯·廷克托里斯与文艺复兴音乐观念的转变》,《中央音乐学院学报》2007年第4期，第15—24页。

③ 张漪、杨燕迪:《阿尔班·贝尔格〈小提琴协奏曲〉的人文寓意诠释》,《中国音乐学》2007年第1期，第137—144页。

④ 刘忠民:《西方文明及创新意识——以巴赫〈平均律钢琴曲集〉与兴德米特〈调性游戏〉为例》,《中国音乐学》2007年第3期，第124—126页。

⑤ 王真:《浪漫主义时期声乐套曲的文化阐释》,《中国音乐学》2007年第4期，第124—127页。

艺术发展历程（一）——西方管乐器系列研究之四》[①]等。

文集类

《中国音乐家协会西方音乐学会第二届年会论文集》是一本较全面反映我国西方音乐史学及相关学科研究现状的文集。此次由西安音乐学院和上海市第二期重点学科“音乐文化史”特色学科主办的会议于2007年4月21日至24日在西安音乐学院召开，来自西方音乐研究与教学领域的专家、学者约120位代表出席会议，提交论文近70篇。会议主题是“西方音乐作品的解读——历史·分析·批评·方法”。

由杨燕迪和钱亦平选编的《上海音乐学院学术文萃1927—2007：外国音乐研究卷》[②]是为庆贺上海音乐学院八十周年校庆而编辑的。该卷文萃以已故的贺绿汀院长、沈知白先生的文章为开篇，收录了几代上音教师和校友的论文、译文，显示出该校在外国音乐研究方面雄厚的实力。

学位论文类

通过CNKI检索，本年度音乐舞蹈类的硕士、博士论文共有1147篇，其中，西方音乐史学方面的约有17篇，占1.48%。本文仅选其中几篇加以介绍。

夏滟洲《西方作曲家的社会身份研究：从中世纪到贝多芬》，

---

① 章滨：《欧洲长笛艺术发展历程（一）——西方管乐器系列研究之四》，《黄钟》2007年第4期，第131—135页。

② 杨燕迪、钱亦平选编：《上海音乐学院学术文萃1927—2007：外国音乐研究卷》，上海：上海音乐学院出版社，2007年。

上海音乐学院博士论文，导师杨燕迪。在这篇研究西方作曲家社会地位的博士论文中，作者主要围绕与作曲家所从事活动的几个方面，如物质回馈、精神回馈及社会影响等要素展开，以个案研究阐述作曲家的社会身份。论文采取观察、比较等社会学方法，美学—历史双向研究方法，从音乐创作与作曲家的社会关系，从作品概念的历史形成与音乐形式因素之发展等方面着手，分层次、多角度地论述西方作曲家的社会身份之形成。

丁好的《论古典奏鸣曲的形成》，上海音乐学院博士论文，导师钱亦平。本论文以奏鸣曲这一器乐体裁的历史发展过程为研究对象，对“sonata”这一术语的产生，到巴洛克时期逐渐获得明确的形态和意义，直至最终形成古典奏鸣曲为止，“奏鸣曲”在各个时期被赋予的不同含义、所具有的不同社会功能及其音乐形态和创作思维方面的不同特点进行了分析和研究。

王婷婷的《勋伯格的宗教思想对其音乐创作的影响》，中央音乐学院博士论文，导师钟子林。作者认为，在阿诺尔德·勋伯格这位富于创新精神的作曲家的创作中，宗教起到了不可或缺的作用。通过较为全面地考察勋伯格宗教思想在其音乐创作上的影响，通过“先知意识”、“上帝观念”和“犹太情结”等章节的论述，着重分析《华沙幸存者》和《三千年》两首作品，对勋伯格的宗教思想特点进行归纳，进一步明确这种宗教思想对其创作影响的重要性。

刘南君的《巴洛克时期协奏曲的体裁发展及观念探研》，南京艺术学院硕士论文，导师庄曜。本文从史学的角度着手，将巴洛克时期最重要的音乐体裁之一——协奏曲作为研究对象，从以这时期协奏曲的代表作曲家和作品为切入点，结合协奏曲竞争对比的观念，分析、梳理出在这一主调、复调转型的特殊时期中主调音乐倾向等核心元素概念的表现，同时对巴洛克时期普遍存在的这一现象进行探研。

王之灵的《法比小提琴学派的历史传承及影响述评》，上海音乐学院硕士论文，导师俞丽拿。本文以在小提琴演奏发展史中占有重要地位的“法比学派”作为研究对象，对其概况和传承、主要教学文献和音乐作品、演奏的风格和特点以及对日后诞生的各学派所产生的影响等方面逐一进行了举例、分析、论述。

曹耿献的《“第一实践”和“第二实践”研究》，上海音乐学院硕士论文，导师陶辛。本文以17世纪初出现的“prima pratica（第一实践）”和“seconda pratica（第二实践）”这一对概念为研究对象，通过对史料的梳理，再现了那场著名的争论——“蒙特威尔第和阿图西（Giovanni Maria Artusi）之争”。作者试图在前人研究的基础上，赋予“第一实践”和“第二实践”一个更加准确的历史定位和更加清晰的价值判断。

杨婧的《关于伦纳德·迈尔音乐风格理论的研究》，上海音乐学院硕士论文，导师杨燕迪。本文根据著名当代音乐理论家伦纳德·迈尔三部经典著作：《音乐的情感与意义》、《音乐、艺术与思想——二十世纪文化形式及预测》、《风格与音乐——理论、历史及意识形态》，对其风格理论内涵给予细致谨慎的剖析。

较为重要的硕博论文还有王奕波的《钢琴幻想曲的研究与探索》，西安音乐学院硕士论文，导师任抒真；李娟的《谐谑曲的历史演变及其谐谑精神》，南京艺术学院硕士论文，导师庄曜；刘莎莎的《钢琴练习曲发展史研究》，西北师范大学硕士论文，导师王朝刚；张正梅的《浪漫主义音乐风格中的民族精神》，贵州师范大学硕士论文，导师邹逢时；刘珊珊的《那不勒斯音乐文化的兴盛（17世纪末—18世纪初）》，天津音乐学院硕士论文，导师周小静；覃勤的《二十世纪钢琴练习曲发展之探究》，南京师范大学硕士论文，导师刘一心；王莹的《拜占庭音乐与颂诗研究》，东北师范大学硕士论文，导师高志民；王青的《贝多芬文化价值观研究》，西安音乐学院硕士论文，导师高士杰；葛姝亚的《若斯坎

音乐创作及其精神内涵研究》，河南大学硕士论文，导师朱敬修等。

译著类

人民音乐出版社在2007年继续推出了“罗沃尔特音乐家传记丛书”系列的拉赫玛尼诺夫（【德】安德烈亚斯·魏玛著，陈莹译）、李斯特（【德】赫尔姆著，王庆余、胡君亶译）、柏辽兹（【德】沃尔夫冈·德姆林著，黄湘译）、洛尔青（【德】汉斯·克里斯托夫·沃尔普斯著，张世胜译）、布索尼（【德】莱因哈德·埃尔门著，王剑南译）五卷。这套传记可以作为音乐学家和音乐爱好者共同的“参考书目”。

美国著名音乐学家约瑟夫·科尔曼《协奏曲对话》[①]（马英珺译，人民音乐出版社2007年5月）是一部经典的音乐理论著作。作者结合历史对协奏曲的体裁属性用“二元性”、“互应性”、“炫彩性”来概括，并对古典协奏曲、19世纪协奏曲和20世纪协奏曲的哲学寓意进行了许多独具慧眼的评价。本书中充分显示出了科尔曼作为大师的学术功底。

① ［美］约瑟夫·科尔曼，马英珺译：《协奏曲对话》，北京：人民音乐出版社，2007年。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年作曲技术理论研究综述

陈红岩

2007年，作曲技术理论界在和声、复调、作品分析以及作曲技术等各研究方向不断延续和继承传统研究成果的基础上，进一步拓展了研究视角，涌现出诸多思想、观念、技术、方法的突破与创新，呈现出一派蓬勃发展的繁荣景象。

期刊论文

（一）和声研究

本年度关于和声研究的论文，涉及和弦用法、和声手法的研究，现代和声分析以及和声应用与发展的新理念等方面。

有关和弦的用法方面，张少飞[①]通过四首中国当代的作品实例，进一步对终止式中的属二和弦的复合功能、运用条件做出深入剖析，并运用欣氏和声理论对其运用条件进行考察，在为之提供严密理论根据的同时，也验证了我国当代作曲家对这一和声手法成功运用的有效性。另外作者针对《乐府新声》2006年第3期上刊登的刘学严、朴英的《〈和声学教程〉的教学体系特色（下）》所附的“本书的基本规则一览”中有关近关系转调的中介和弦相关理论提出了不同见解。[②] 作者认为，虽然《教程》中没有明确写出“半终止处的属和弦”可以做中介，但从《教程》其他相关内容及谱例中却可得到“半终止处的属和弦能够做中介”的佐证，并列举出《教程》中海顿《#c小调钢琴春天鸣曲》Ⅱ乐章片段（313页例515）以及莫扎特《G大调钢琴三重奏》中的中介和弦就是“半终止处的属和弦”。因此作者认为，将半终止处的属和弦用作中介和弦是一种“不多见但却比较典型的做法”。

对于作品中所运用的和声手法分析一直是和声研究中的一个重要课题。芝汀[③]对拉威尔创作的唯一一部弦乐四重奏作品《F大调弦乐四重奏》，从和声所依附的环境——调式和调性出发，探索该作品在调性确立的方法、和声序进、和弦结构等诸多方面的特征，从而解析其和声语言的独特风格。范黎[④]通过对朱践耳《云南民歌五首》、《南国印象》两部不同时期钢琴组曲的和声分析，梳理了

---

① 张少飞：《简单有效的和声手法民族风格的共同追求——从四首中国当代作品看属二和弦在终止式中的运用》，《音乐研究》2007年第4期，第81—87页。

② 彭程：《半终止处的属和弦能否做中介——与刘学严、朴英两位老师商榷》，《乐府新声》2007年第3期，第148页。

③ 芝汀：《试析拉威尔〈F大调弦乐四重奏〉的和声语言》，《乐府新声》2007年第3期，第51—59页。

④ 范黎：《朱践耳钢琴组曲和声研究》，《中国音乐》2007年第2期，第126—129转174页。

作曲家中后期钢琴作品中和声技法的特点。作者认为，这两部作品在和声运用方面做到了“遵循传统，发展传统，超越传统”的尝试，运用了四、五度和二度结构的和声方法及线性和声进行，并对中、后期的和声风格做出比较。

在创作中将民族化旋律与现代和声技法高度融合是民族和声发展进程中的一个重要思路。刘诚在《黎英海艺术歌曲〈唐诗三首〉的和声分析》① 一文中总结了《唐诗三首》中和弦结构方式、调发展手段、和声序进模式等方面的创作特点：1. 非三度、附加音、五声纵合等富于民族特色的和弦结构方式；2. 采用民族五声性风格的和声语言，结合西方现代作曲技法中“泛调性”的创作手段；3. 多样化的和声序进模式。文章认为《唐诗三首》是一部探索中国民族调式技法里程碑式的作品。怎样为民歌配和声，一直是我国作曲界人士所热切关注的问题。钢琴独奏曲《在那遥远的地方》是年轻时期的桑桐用“半音化”的无调性和声与有调性的民歌相结合进行创作的，为民歌配和声开创了新道路。郑英烈在《民歌主题与无调性和声的巧妙结合——贺桑桐钢琴曲〈在那遥远的地方〉创作60周年》② 一文中，谈到通过与桑桐的书信交流，得知作品的创作动机是“受柯达伊、巴托克的影响”，“也想表达自己对一位远方友人的怀念”。作者总结此作品尤其在和声上以不协和性、自由结合性、多层次性等特点，构成适合各段落的情绪，既可作为旋律的背景，又能构成与旋律融为一体的织体；在曲式结构上，可以看做是一首幻想性的回旋变奏曲；在伴奏上，全音阶和半音阶、增三和弦、无调性三音集合“3—5”的应用，动机音型的

① 刘诚：《黎英海艺术歌曲〈唐诗三首〉的和声分析》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 90—95 页。

② 郑英烈：《民歌主题与无调性和声的巧妙结合——贺桑桐钢琴曲〈在那遥远的地方〉创作 60 周年》，《音乐艺术》2007 年第 4 期，第 110—115 页。

前后贯串等，都为全曲的统一和无调性的效果提供了保证。张红霞、吴艳[①]对丁善德钢琴创作从调性布局思维和和声思维模式两方面入手，揭示其既吸收借鉴浪漫主义与印象派和声技法，突出调性与和声的民族特色，使其更好地与民族风格旋律相配合，同时又不失传统和声学材料组织时所具有的内在功能推动力，表现出作曲家创作中强烈的民族认同和不断进取的探索精神。

关于西方现代作品的和声分析，陈飚[②]以德彪西《意象集》第一首乐曲《水中倒影》为例，剖析了其中蕴涵的和声游移原则，并揭示其四大特征：1. 和声序进不能清晰地确定调性归属；2. 序进中的和弦获得多重意义的功能解读，如平行九和弦的连续进行；3. 和声序进中包含多调性、无调性因素；4. 序列的逻辑关系不是“属主”类型的四、五度连接或和弦相互间的“属主”关系，以某种隐蔽的方式呈现。

半音中音关系和弦连接出现四百多年以来，从传统和声中的次要地位，到近现代成为一种作曲家喜爱的和弦序进。钟峻程[③]分别从自然音和弦与重属、副属和弦，自然音和弦与副下属和弦，自然音和弦与调内变和弦连接三方面详细论证了传统大小调体系中的半音中音和弦连接；从同主音综合调式、同中音综合调式、同名调、重同名调四个方面论证了交替大小调体系中的半音中音和弦连接；从平行和声、非功能性进行、严格模进等半音调性的和声因素对近现代和声中的半音中音和弦连接进行了具有说服力的论证，从而进一步阐明随着作曲技术理论的不断发展，半音中音关系和弦连接将有着更为广阔的运用空间。在《自然音七和弦声部进行的转

---

① 张红霞、吴艳：《丁善德钢琴音乐调性与和声思维模式初探》，《中国音乐学》2007 年第 4 期，第 110—113 页。

② 陈飚：《德彪西〈水中倒影〉的和声游移特征》，《中国音乐学》2007 年第 1 期，第 133—136 转 88 页。

③ 钟峻程：《论半音中音关系和弦连接》，《黄钟》2007 年第 3 期，第 28—35 页。

换——用新黎曼主义理论的观点分析流行音乐中的和声进行》[①]一文中，作者郭新发明了两种分析论点：1. 在低音级进下行时，把上声部的七和弦视为三和弦与它的转换的总合，使两种独立的体系以横向并置及交替的形式结合；2. 在低音做五度循环运动时，把七和弦视为一个整体，使两种独立的体系以纵向重叠的形式结合。作者运用新黎曼主义理论的核心观点，并与功能和声理论相结合，创造性地将两种独立的体系统为一体用于对流行音乐领域里自然音七和弦序进的分析，为音乐的分析和创作提供了可行性的观念和理论基础。

（二）复调研究

对位法是音乐史上最古老的创作技巧之一，是复调音乐的主要写作技术。陈铭志的《回忆谭小麟先生讲授的对位课纪要》[②]一文，表达了对谭晓麟先生的敬仰和缅怀之情，并详细记述了先生在1947年教授作曲系二年级对位课时的主要内容，为对位法学习提供了颇有价值的参考资料。《逆行对位与逆行模仿及相关问题研究》[③]是一篇具有技术针对性的研究文章。全文将逆行对位、逆行模仿、逆行倒影模仿的写作技术、程序及其和各种复对位技术之关系以及写作中的节奏处理问题做了深入探讨，并辅以具体实例进行说明。逆行处理手法作为现代音乐创作中极为重要的作曲基本技术手段之一，在大多数复调音乐论著和教材中并未对其写作技术与程序问题作出清晰明确的阐释。作者徐孟东在文中提出了技术性与实用性兼并的独到见解。另外，刘永平《论多调性对位——现代音

---

① 郭新：《自然音七和弦声部进行的转换——用新黎曼主义理论的观点分析流行音乐中的和声进行》，《黄钟》2007年第4期，第25—34转47页。

② 陈铭志：《回忆谭小麟先生讲授的对位课纪要》，《音乐艺术》2007年第3期，第14—23页。

③ 徐孟东：《逆行对位与逆行模仿及相关问题研究》，《音乐艺术》2007年第4期，第17—23页。

乐复调技法研究之三》①也是一篇针对具体复调技法的研究文章，作者列举大量现代作品实例从三个方面展开详细论证：1. 多调性对位的本质特征。多调性对位不仅突破了传统复调音乐主要基于单一调性及其功能和声的调性写作原则，还极大地增强了旋律线条之间的对比性或独立性，进一步增强了现代复调音乐的表现作用。2. 多调性对位的发展脉络。虽然早在巴赫的音乐中就出现调性重置，但它基于纵向单一调性整体的横向多调性层面，与现代多调性对位有着本质差别。多调性对位可以说是扩展调性思维的一种特殊表现形式。3. 多调性对位的写作原则。主要包括四个要点：建立明确的调中心、采用调式自然音阶、注重调性层次对比、突出整体和声音响。

对于赋格中所蕴涵的思维特征和技法分析在复调研究中比较常见。本年度有两篇相关文章。《平均律钢琴曲集》是巴赫复调音乐的代表性著作，邹舒②以巴赫两首c小调赋格曲为例，就主题形态、调性、对位声部、间插段四方面进行复调思维特征的比较。作者认为，这首赋格从音乐细胞音型的设定、主题形态的各种变化组合、调性布局的灵活运用、空间层次的独特设计、对位声部的巧妙安排、统一与变化、静止与运动均有着不寻常的复调思维特性。作品同时为我们探索赋格曲的内在结构力、复调思维的特性提供了丰富的作品实例，更为后来的音乐创作提供了取之不尽、用之不竭的思维源泉。另一篇有关赋格研究的文章是梁发勇撰写的《戈登维捷尔两首三重赋格研究》③。作者选择了戈登维捷尔《对位练习》

---

① 刘永平：《论多调性对位——现代音乐复调技法研究之三》，《黄钟》2007年第3期，第3—13页。

② 邹舒：《比较巴赫两首c小调赋格曲中的复调思维特征》，《音乐探索》2007年第4期，第56—60页。

③ 梁发勇：《戈登维捷尔两首三重赋格研究》，《乐府新声》2007年第4期，第49—52页。

中 NO. 5 和 NO. 8 这两首二声部三重赋格，通过技术分析，总结出两首作品中在主题数目与声部数目的关系和主题运用方面的主要特点。作者高度评价了戈登维捷尔两首三重赋格的创作价值，即为多重赋格写作提供了广阔的创作思路，也为我们创作声部数目少于主题数目的多重赋格提供了理论实践依据。

本年度还出现了不少关于当代作曲家创作的歌剧及合唱作品的复调技法分析方面的论文。歌剧《苍原》是一部在采用西洋歌剧形式的同时又具有鲜明中国民族特色的史诗性正剧。孙博①通过对歌剧《苍原》音乐创作中的复调思维、艺术风格及其复调写作手法的分析，探讨并寻找适合于中国歌剧创作风格的复调技术应用途径与方法。作者认为，不同于早期的中国歌剧，《苍原》在音乐创作思维及艺术追求上更趋于多声复调思维创作方式。歌剧中重唱、合唱所运用的复调技法对情绪渲染、人物塑造、多形象表述以及增强戏剧张力和音乐张力等方面都发挥了重要的作用，作曲家对歌剧戏剧性演绎的深厚功底可见一斑，也为后人留下了宝贵的经验。陈怡的《中国古诗合唱五首》是她系列中国题材合唱作品中运用典型复调技术创作的一首成功之作，作品亦流露出其浓郁的中国情结。龚晓婷②按照《登鹳雀楼》—《江南可采莲》—《静夜思》—《敕勒歌》—《望庐山瀑布》的顺序对陈怡这部无伴奏童声合唱作品进行分析。作者深入剖析了《中国古诗合唱五首》中所蕴涵的技术和艺术上的深厚造诣，具有独到见解。高原对苏夏的合唱曲集也有分析③，作者从苏夏合唱曲中复调思维对于结构作品

---

① 孙博：《歌剧〈苍原〉音乐创作中所体现的复调思维与技法》，《乐府新声》2007 年第 4 期，第 29—35 页。

② 龚晓婷：《意境深远　物与神游——陈怡的〈中国古诗合唱五首〉的艺术特色及复调技法的运用》，《中央音乐学院学报》2007 年第 2 期，第 24—33 转 42 页。

③ 高原：《苏夏合唱音乐的构思和复调结构——〈苏夏合唱歌曲集〉简析》，《中央音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 29—35 页。

起到的推动作用，以及在继承民间音乐的同时与西洋技法融合方面的探索做了详尽的分析阐述。全文分为两大部分：1. 直接采用民歌或以其多种旋律片段结构而成的合唱。通过对四首合唱曲的分析，总结出这类型的合唱音乐将原民族音乐素材贯穿于各个声部中，即具有民间复调音乐思维，又融合了西方复调的表现手法；2. 大型合唱套曲的音乐构思、复调结构。作者以清唱剧《血写的课文》为例，剖析了作品中多样且富于创新的现代表现手法。《苏夏合唱歌曲集》在运用传统复调技法创作的同时，采取灵活的非类型化处理，并进行富有生命力的创新与实践，对于新时期的创作发展有着积极意义，同时也是学习合唱音乐写作具有较高参考价值的优秀范例。

作为现代音乐研究中不可忽视的人物之一，蒂皮特的作品被广泛关注。李如春[①]选择了蒂皮特的四部交响曲进行分析。他从四部交响曲中存在的主要复调结构入手，以此作为更深入研究蒂皮特作曲技术的基础，从而进一步以单独的技术角度认识蒂皮特交响曲的创作情况。文中结合作品实例深入探讨了七种复调结构，如双调性与多调性对位结构、节奏复调结构、复节拍对比复调、复风格复调结构、双调式复调结构、支声复调结构、群体复调结构等。作者细致分析了蒂皮特的复调音乐技术与创作思维，对于当今国内的音乐创作有一定的参考价值。

（三）音乐作品分析及作曲技法研究

本年度有关音乐研究方法、音乐作品创作技术分析和作曲技法研究在整个作曲技术理论论文中占有较大比重。

---

① 李如春：《蒂皮特交响曲中的复调结构研究》，《天籁》2007年第3期，第12—25转70页。

有关曲式结构原则的研究共有两篇。芝汀[①]以萨蒂钢琴作品中的曲式结构为研究对象，对奏鸣曲式结构原则在萨蒂笔下的继承与发展进行探究。通过分析，作者发现创作时间越靠后的作品对奏鸣曲式原则的继承越多、发展越少，萨蒂在发展奏鸣曲式原则的过程中，变革的步伐呈递减的态势。石小涛[②]从复乐段的概念及其基本结构入手，继而研究了转调复乐段、二重复乐段、倒装复乐段等其他复乐段类型。作者认为，复乐段中的重复结构现象应理解为是一种相同乐思的继续和深入，重复的结构部分同它前面的结构部分共同构成表达一个完整或相对完整的乐思结构单位。

对于音乐作品的技法和风格分析一直以来都是音乐分析类论文的重中之重，本年度此类论文包含了各种各样的体裁，比如室内乐、交响乐、声乐作品、钢琴作品等等，本文将此类分析论文按照体裁的不同分别加以归类介绍。

1. 室内乐方面的研究论文。刘小龙[③]通过对贝多芬奏鸣曲快板乐章的革新和复调风格的渗入两个核心方面展开论述，进一步对贝多芬晚期弦乐四重奏的技术风格加以分析，从中探索贝多芬晚年匠心独具的创作特征和思维倾向，从而加深对贝多芬晚期弦乐四重奏的理解，充分认识作曲家晚年的音乐成就。此文也引起我们对其个人音乐风格演变的思考，鼓励后人去探究贝多芬音乐创作的具体情形，而不再满足于一个含混不清的风格概念。高佳佳[④]以《F大调

---

① 芝汀：《奏鸣曲式原则在萨蒂钢琴作品中的继承与发展》，《天籁》2007年第4期，第63—71页。

② 石小涛：《论复乐段的基本结构及其它类型》，《音乐探索》2007年第1期增刊，第3—6页。

③ 刘小龙：《贝多芬晚期弦乐四重奏的技术风格特征（上、下）》，《中央音乐学院学报》第1、2期，第29—36、65—72页。

④ 高佳佳：《拉威尔〈F大调弦乐四重奏〉创作研究》，《音乐研究》2007年第1期，第107—116页。

弦乐四重奏》的曲式结构为基点，详细分析了奏鸣—交响套曲的组合特点、各乐章的曲式结构、各音乐表现要素的特点等方面，从而使读者对印象派作曲家对奏鸣—交响套曲的运用，以及作曲家在传统作曲技法基础上进行的创新有了更为深入的了解。《张豪夫与他的〈第三弦乐四重奏〉》[①]一文对《第三弦乐四重奏》这部包含24首变奏的大赋格曲从整体布局、音乐素材、创作技法等方面进行分析。作者认为，作曲家将主题与变奏巧妙融入赋格写作的尝试，是作曲家带有个性化的艺术创造实践，也是作曲家骨子里流淌着中国传统音乐发展的精髓之体现。《潘德列茨基第二小提琴协奏曲〈变形〉分析研究》[②]从音高组织结构、曲式结构两大方面进行分析，归纳出潘德列茨基在这一时期的创作技法和风格特征，凸显作曲家将追求新音响、新音色的创作理念与经典音乐创作精华相结合的音乐风格的嬗变轨迹，从而使读者更好地把握和认识作曲家在这一时期所开创的新的音乐创作途径、总体创作思想和艺术追求。

2. 管弦乐、交响乐方面的研究论文。左佳[③]对高为杰《白马印象》的音乐构思、曲式结构、创作手法进行研究，并从传统与现代、继承与创新的关系上做了进一步阐述。作品堪称将民族传统文化与西方技巧融合的典范，作曲家纯熟的创作技法和细密的创作思路也值得我们学习。雷兴明[④]高度评价了约翰·科里利亚诺这部根据电影配乐《红色小提琴》改编的独立音乐会作品《为小提琴和

① 张大龙：《张豪夫与他的〈第三弦乐四重奏〉》，《音乐艺术》2007年第2期，第18—21页。

② 闫晓宇：《潘德列茨基第二小提琴协奏曲〈变形〉分析研究（上、下）》，《乐府新声》2007年第1、2期，第34—40、48—62页。

③ 左佳：《民族音乐元素的提炼与发展——高为杰〈白马印象〉音乐分析》，《中国音乐》2007年第4期，第210—214页。

④ 雷兴明：《红色浪漫的启迪——约翰·科里利亚诺〈红色小提琴——为小提琴和管弦乐队的恰空〉的创作技术途径》，《中央音乐学院学报》2007年第2期，第34—42页。

乐队的恰空》。作者认为，恰空这一题材的运用，既是古典体裁的复兴又是传统变奏曲的继承与发展，作品中采用了变奏为主体、再现为附生的双重结构原则，并使用了创新表现手法，如一个中心多种形式的调性和调式音阶以及音程框架基础上的纵向多声、五种和声模式等。作曲家把恰空这一古老体裁与现代创作技术有机结合，通过调性音乐方式来表达丰富深长的浪漫主义情感，体现了技术性和艺术性的完美统一。冶鸿德[①]从结构的透视、音高结构的透视、调性设计、音色—力度样式、基于语言基础的发展逻辑、偶然记谱与偶然音乐结构、整体的透视结构设计七个方面对姚恒璐在英国利兹大学攻读博士学位时的毕业作品《第一交响曲——升华》进行了作曲技法上的全面剖析。这部七个乐章的交响曲是传统交响曲模式的突破与创新，从语言模式中汲取音乐发展原则的创作思维，对现实的音乐创作有着具体的启发意义。童颖[②]对郭文景《英雄交响曲》的第二乐章《祖国》采用的“帕萨卡利亚”形式将《义勇军进行曲》进行的九次变奏进行技术分析，高度评价作品做到了艺术性和创作技巧的完美结合、音乐的形式与内容的高度统一。

3. 声乐作品方面的研究论文。《卖花声·题岳阳楼》是罗忠镕新音乐风格的代表性作品，集中体现了罗氏艺术歌曲“技术化”、“中国化”、“音乐化”的创作特征。刘涓涓[③]对罗忠镕这个作品曲式结构与句法安排、人声旋律的处理方法、钢琴声部的写作技术三方面的研究体现出罗忠镕在追求“中国化”风格的基础上，运用兴德米特的作曲技法，较好地处理了形式与内容两者关系，并于和

---

① 冶鸿德:《透视、样式、链条、结构——姚恒璐〈第一交响曲——升华〉创作技法分析》,《中央音乐学院学报》2007 年第 4 期，第 107—117 页。

② 童颖:《〈英雄交响曲〉中“帕萨卡利亚”的成功运用——郭文景〈英雄交响曲〉浅析》,《人民音乐》2007 年第 4 期，第 9—11 页。

③ 刘涓涓:《独到·深沉·丰富——罗忠镕艺术歌曲“卖花声·题岳阳楼”分析》,《中央音乐学院学报》2007 年第 1 期，第 106—115 页。

声与旋律风格关系的统一问题上提出了自己的见解。《卖花声》一曲的创作也为如何将西方作曲技法与中国风格更好地融合并建立个人创作风格留下了璀璨的一笔。桑桐《勃拉姆斯歌曲中的艺术手法选析（二）》[①]对勃拉姆斯的三首艺术歌曲——《小夜曲》、《无房，又无家庭》、《死亡，是清凉的夜》从歌词内容简介、歌曲的结构形式、艺术手法分析三方面进行介绍分析，从中了解勃拉姆斯歌曲中的艺术表现技巧、音乐形象创造与和声处理手法等方面的特色。邵晓勇[②]对塔涅耶夫无伴奏合唱《日出》从曲式结构、和声与调式的运用、复调技法的运用以及音乐创作与内容描写的紧密联系等方面进行了深入研究。《日出》是塔涅耶夫从“主调和声性风格”走向“主调与复调混合交替风格”的分水岭，更是俄罗斯世俗无伴奏合唱音乐走向交响化的开端。作者认为，作品展现了塔涅耶夫深邃的内涵和高度的艺术化水平，对演绎者的专业技术水准和人文诠释能力也提出了更高的要求。

4. 钢琴作品方面的研究论文：徐璐[③]对杨儒怀《八首民歌短曲》中从和声配置上的“挑染”手法、半音化变格终止与半音化离调终止、相同主题不同调式的建构、民族风格和性格特色的典型织体形式、和声变奏及和声终止的调整等技术手法的设计和运用上进行了细致剖析和总结，高度评价了杨儒怀对民歌的利用、加工与创作方式上的创新与突破，这种大胆探索与实践的精神值得我们年

---

① 桑桐：《勃拉姆斯歌曲中的艺术手法选析（二）》，《音乐艺术》2007年第4期，第6—16页。

② 邵晓勇：《塔涅耶夫的合唱〈日出〉研究》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第109—118页。

③ 徐璐：《中国民歌主题二次创作中的探索与创新——杨儒怀〈八首民歌短曲〉创作中的实践》，《音乐研究》2007年第1期，第117—121转124页。

轻一代学习。张忠平[①]以高为杰钢琴曲《冬雪》的音高素材与曲式结构为主要线索，借助音级集以合理论，在探寻作品动机发展及主题材料展开手法的基础上，对作品音高、节奏、复调、织体、曲式等方面进行全面的技术分析，从而进一步肯定《冬雪》堪称一首无调性的音乐精品。

5. 作曲技法方面的研究论文。《论展开性变奏手法及其发展》[②] 是一篇有关具体作曲技法的研究论文。作者将展开性变奏手法围绕勃拉姆斯的作品，对其使用方式、使用段落的部位、承担的句法功能与段落结构功能上产生的与传统做法不同之处进行论证，并从音高和节奏两方面对展开性变奏手法新发展加以研究。作者认为，展开性变奏是勃拉姆斯音乐的一个重要的话语特征，同时也在勋伯格以及其他作曲家的创作之中得到继承与发扬，对于当今学习者依然具有很高的适用价值。冶鸿德[③]对勋伯格的《六首钢琴小品》（作品 Op. 19）的结构特点进行分析，从而总结出自由无调性作品的结构特点、组织逻辑和分析方法。作者认为，虽然自由无调性的作品在创作技法、音乐语言等方面与传统音乐作品有了很大区别，但在句逗布局、音乐陈述的阶段、高潮起落、首尾呼应等音乐本质特征方面仍然相同。《里盖蒂〈为十三位演奏家而作室内协奏曲〉音流透视》[④]一文对“音流”这一 20 世纪音乐中相对于传统的无旋律无节拍的音响构成现象进行探讨，认为应把“音流”作

---

① 张忠平：《高为杰钢琴曲〈冬雪〉分析》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 121—125 转 146 页。

② 杨和平：《论展开性变奏手法及其发展》，《音乐研究》2007 年第 4 期，第 72—80 页。

③ 冶鸿德：《自由无调性作品的创作观念与结构途径——勋伯格〈六首钢琴小品〉的技法分析》，《天籁》2007 年第 4 期，第 54—62 转 93 页。

④ 昌英忠：《里盖蒂〈为十三位演奏家而作室内协奏曲〉音流透视》，《音乐探索》2007 年第 3 期，第 10—17 页。

为诸多作曲技术参数的整体结果来分析，并将里盖蒂的作品概括为是以微复调和其他技术指标的综合参数构成的音响流。张旭儒[1]对潘德列茨基独具特色的创作技法的形成过程进行探究，认为真正意义上的“音色·音响”音乐创作观念及技法是在潘德列茨基早期创作的一系列作品中凸显出来的。作曲家在勋伯格的“音色旋律”思想、考威尔等人的“密集音块构述成”手法、哈巴等人的“微分音音乐”技术，瓦列兹等未来主义作曲家的“噪音音乐”主张的基础上，将各类不同观点，各种写作技巧进行整合、重组，创作出既有严密逻辑关系又有情感表达的一系列音乐作品，从而形成自己独具个性的创作风格。

十二音序列一直是作曲技术研究的重要课题。王桂升在《序列的流变》[2]一文中，从序列产生的历史根源、序列的形成、对序列纵向音响的控制、序列的扩展与关联、序列的发展等方面进行研究。作者依据大量谱例，充分论证序列的产生和发展，并对序列的产生对全世界音乐创作以及我国民族音乐创作所带来的巨大影响给予了肯定。陈乐燕[3]通过对勋伯格序列音高结构模式的分析，辅以德彪西、斯特拉文斯基等作品中的典型个案，进一步挖掘十二音序列思维在产生渊源、音高结构组织及和声布局等方面与西方传统乐音结构形态间的继承关系，指出十二音序列技法不仅是序列主义音乐并非与传统决裂的明证，也是勋伯格创作思想中“传统”与“创新”对话方式的独特表达。刘文平[4]对勋伯格的《钢琴曲五

---

① 张旭儒：《独特创作风格作用下的技术因素——析潘德列茨基的早期乐队作品中“音色·音响”技法的形成》，《乐府新声》2007年第1期，第31—33页。

② 王桂升：《序列的流变》，《中国音乐学》2007年第2期，第115—121页。

③ 陈乐燕：《勋伯格序列音高组合中的传统因素》，《中国音乐学》2007年第3期，第120—123页。

④ 刘文平：《勋伯格〈钢琴曲五首〉中的序列技法研究》，《天籁》2007年第2期，第26—32页。

首》OP.23中每一首作品的曲式结构和序列技法加以分析，并进一步挖掘作曲家在序列材料、序列材料的使用方式、序列对作品的结构和控制力等方面所做出的种种探索和尝试。

6. 音乐分析方法和理念方面的研究论文。易柯[①]通过对肖邦《波洛涅兹幻想曲》的曲式结构、和声调性以及前景、中景、背景的分析，尤其是对申克的"即兴创作"概念在该作品中体现方式的分析，使读者体会这种形式上无序与结构上有序的统一和平衡，从而更好地领会申克的"即兴创作"概念。王进、张宝华[②]一文将霍洛波夫的分析方法和阿伦·福特音级集合分析方法相结合，对韦伯恩《弦乐四重奏品六首》中的音高结构进行分析，并对两种分析方法的优势和弱势加以比较、结合，从而使得分析结果更为全面、透彻而具有较高参考价值。

（四）调式、调性研究

2007年，有关调式调性的研究文章主要集中在梅西安的有限移位调式理论。郑中在《有限移位调式之调式论》[③]一文中，从中心音、音程结构、调式的有机整体方面入手，通过词源说、结构说、有机说三个方面，论证有限移位调式之调式思维。作者认为有限移位调式是传统调式的"衍展"，是前述不同时期、不同民族、不同地域之外，由作曲家创用的带有个人风格印记的新型调式，它立足传统、进而突破传统但又未完全打破传统。论文对调式结构、调式特征及调式思维进行分析与阐述，进一步澄清梅西安有限移位调式理论变化发展与完善的过程，为梅西安相关课题的研究提供了

---

① 易柯：《简释申克的"即兴创作"概念——肖邦〈波洛涅兹幻想曲〉个案分析》，《音乐探索》2007年第1期，第43—47页。

② 王进、张宝华：《尤·霍洛波夫的理论与阿伦·福特音级集合分析方法的尝试性结合——以韦伯恩〈弦乐四重奏小品六首〉为例》，《乐府新声》2007年第3期，第15—24页。

③ 郑中：《有限移位调式之调式论》，《音乐艺术》2007年第1期，第94—104页。

颇有价值的参考资料。《论有限移位调式的结构特征及其数量》①从有限移位调式的结构特征入手，进而探究在十二平均律中的十个有限移位调式。论文揭示有限移位调式的结构特征，并在十二平均律条件下推演出可能存在的有限移位调式，为研究调式理论和创作材料提供了有益参考。

书评、译文等

本年度书评共有四篇。《书评》②就李吉提《中国音乐结构分析概论》一书发表了个人见解。作者认为该书具有以下几大特点：1. 梳理前人研究基础之上的开拓型研究著作；2. 具有创新论点和视角的“李氏”分析风格；3. 论述和行文朴素平直、言简意赅。同时，作者也指出了该书中作曲家谱例局限性、写作体例不够统一、章节间分量悬殊较大等不足之处。文章对李吉提及其著作的内容给予了高度的评价，认为《概论》在中国音乐理论研究领域中留下靓丽的一笔，作出划时代的贡献。彭志敏《把大师引向大众的必由桥梁——〈梅西安钢琴作品研究〉读后》③一文，对郑中《梅西安钢琴作品研究》一书的选题、研究内容和分析方法给予充分肯定，称赞其为“一部有思想、有见地、有主题、有价值的学术专著，架起了一座能把大师梅西安及其钢琴音乐作品引向中国音乐大众的必由桥梁”。《匠心之术的综合探微　作品与“人”的深

---

① 胡向阳：《论有限移位调式的结构特征及其数量》，《黄钟》2007年第3期，第23—27页。

② 王安潮：《书评》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第132—135页。

③ 彭志敏：《把大师引向大众的必由桥梁——〈梅西安钢琴作品研究〉读后》，《音乐研究》2007年第4期，第121—123页。

度观照——评吴春福著的〈罗忠镕后期现代风格的音乐创作研究〉》[①]一文认为，《罗忠镕后期现代风格的音乐创作研究》通过对罗忠镕匠心之术的综合探微，作品和“人”的深度观照，使技术、作品和“人”形成了一个学术整体。吴著不仅鲜明地表现出作曲技术研究的理论意义，而且也透射出中国现代音乐研究的史料和史学意义。同时，吴著中理论与技术互动的学术理路，对中国“现代音乐”创作教学亦有参考价值。张力伟、刘奇的书评《历史进程中的传统作曲技法的衍生——关于赵晓生〈传统作曲技法〉的研究》[②]，通过对《传统作曲技法》中赵氏所特有的方法，即将音乐要素进行分离解析后在时间、空间维度上进行“重组”的研究，力图从作曲教学角度来展示中国作曲教学的教学法、教学思想。作者认为，《传统作曲技法》不仅是一次作曲理论研究具有积极意义的探索与尝试，更是一次对传统作曲技术所作的科学延伸与学科整合，在“作曲技术理论”与“作曲教科书”这两个方面取得了较好的“平衡”。

关于译文方面，有《巴托克和声的现代化特点》[③]和《瓦雷兹的超大型乐队作品〈阿美利加〉》[④]。还有综述类文章《2007 第二届全国音乐院校复调音乐学术研讨会综述》[⑤]，评论文章黄晓和的

---

① 周晓莹、程兴旺：《匠心之术的综合探微　作品与“人”的深度观照——评吴春福著的〈罗忠镕后期现代风格的音乐创作研究〉》，《中国音乐》2007 年第 2 期，第 158—159 转 177 页。

② 张力伟、刘奇：《历史进程中的传统作曲技法的衍生——关于赵晓生〈传统作曲技法〉的研究（上、下）》，《乐府新声》2007 年第 3 期，第 7—14、19—28 页。

③ ［苏］尤·霍洛波夫著，罗秉康译：《巴托克和声的现代化特点》，《天籁》2007 年第 1、2 期，第 3—12 转 76、42—46 转 56 页。

④ 周文中著，张丽达译：《瓦雷兹的超大型乐队作品〈阿美利加〉》，《中央音乐学院学报》2007 年第 2 期，第 131 转 134 页。

⑤ 张旭儒：《2007 第二届全国音乐院校复调音乐学术研讨会综述》，《音乐艺术》2007 年第 4 期，第 125 页。

《技法翻新 思绪万千——王西麟〈第五交响曲〉浅析》[①]以及李吉提的系列讲座的《音乐分析趣谈系列（三、四、五）》[②]等。

书籍著作

本年度有关作曲技术理论的著作共有三本，都是具有教材性质的书籍。《小型乐队编配》[③]是一本管弦乐法书籍，按照教育部最新教改精神编写，是全国普通高等学校音乐学本科专业教材之一，可作为各类高校音乐专业学生用书，也可供为有一定专业理论知识的音乐爱好者自学提供参考和帮助。此书主要内容为小型管弦乐队、小型民族乐队、小型电声乐队和小型混合乐队等的编配技法，分为三部分：乐器法知识（第一至第六章）、配器法知识（第七至第十章）和乐队曲编创知识（第十一至第十三章）。语言简单凝练，通俗易懂，前两部分每一章节的讲述之后都带有思考题，第三部分又增加了编配分析谱例，以便学习者更好地将前面所学到的理论知识加以实践运用。《歌曲写作教程（修订版）》[④]是音乐自学丛书系列作曲卷之一，是在1992年版本的基础上进行的修订版，以一般歌曲、艺术歌曲和通俗歌曲为主要研究对象，适宜于开始进行歌曲写作并熟练掌握五线谱，以及有初步和声知识的读者阅读。本书分为上、下两篇，上篇主要以歌曲结构布局，曲调和歌词的结合以及一般性的歌曲写作技巧等为主要内容，下篇则是对有关歌曲体裁以及写作的一些技术性内容进行阐述。修订版较原书新增了一个

---

① 黄晓和：《技法翻新 思绪万千——王西麟〈第五交响曲〉浅析》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第25—28转67页。

② 李吉提：《音乐分析趣谈系列（三、四、五）》，《乐府新声》2007年第1—3期，第29—30、22—23、25—26页。

③ 赵德义、胡向阳：《小型乐队编配》，北京：人民音乐出版社，2007年。

④ 陈国权：《歌曲写作教程（修订版）》，北京：人民音乐出版社，2007年。

章节的内容，即第五章乐段结构歌曲的写作（中）和附录二部分习题解答提示，内容更为详尽充实。

《曲式与作品分析（上、下）》是普通高等教育“十五”国家级规划教材，主要供音乐专业本科作曲及音乐学专业学习使用。共分为十章内容，上册包含绪论和前六章内容（一部曲式至变奏曲式），下册是第七章至第十章，主要内容为奏鸣曲式，另外还增加了组曲、赋格和歌剧等内容，每一章节都辅以例题讲解、分析提示和习题，内容细致，条理分明，讲练结合，深入浅出。不同于以往的曲式分析教程，此书除了讲解技术分析的方法，也对音乐作品的美学分析提出了要求。作者认为，美学分析指导技术分析，技术分析支持美学分析，只有将两者结合起来，才能真正把握形式和内容的全部意义，充分理解作曲家的创作意图以及作品中蕴函的技术魅力。这种将曲式分析和美学分析相结合的方法也已经逐渐成为音乐分析的趋势所在。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

田野的耕耘与收获
——2007年民族音乐学研究综述

李 亚

从本年度出版物来看，民族音乐学研究除继续集中在仪式音乐研究，以及民间乐人、乐社研究外，也开始涉足城市音乐研究。这一领域成为民族音乐学研究潜在的学术增长点，上海音乐学院出版社出版的一系列上海城市音乐文化研究丛书便是这一成果之展现。本文写作的文献资料主要以2007年刊载的期刊论文、硕博论文以及出版专著为主，另外还涉及重要学术活动信息。纵观2007年民族音乐学的研究主要侧重于以下六个方面。

实地考察与个案研究

本年度，探讨中国实地考察的历史和民族音乐学田野录音技术的论文各一篇，其余论文基本是个案研究，以中国传统音乐和少数民族传统音乐为对象。关于仪式音乐的实地考察与个案研究，本文将作为专题领域另辟一章叙述。

张振涛在《风起田野——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察》[①]中，回顾了以杨荫浏为代表的中国艺术研究院音乐研究所20世纪50年代后的田野考察成果，从苏南吹打、智化寺与河北定县子位村笙管乐、河曲民歌到《湖南音乐普查报告》，认为当时一系列对民间音乐的考察为中国音乐学积累了第一批研究型考察的历史经验，这些经验和方法今天依然适用。作者客观评价了杨荫浏的学术贡献，认为杨荫浏作为音乐史学家，其重要性在于对民间音乐文化活态音响记录的重视，建立了一种对20世纪后半期以来中国音乐史和整个音乐领域产生深远影响的研究视角和进入的方法：访谈记录、查找文献、描绘乐器、探讨音位、考察乐律、整理记谱、分析乐谱。他带领同事进行的这一系列民间音乐考察，使整个中国音乐史和传统音乐研究的方向出现了重要转折，影响了后来的学术发展。

王珏在其硕士学位论文《录音在民族音乐学田野考察中的桥接角色》[②]中，以中国艺术研究院音乐研究所的田野考察工作以及音响档案藏品为主要参照对象，剖析了“录音”对于民族音乐学

---

① 张振涛：《风起田野——杨荫浏与中国艺术研究院音乐研究所的民间音乐考察》，《星海音乐学院学报》2007年第4期，第19—29页。

② 王珏：《录音在民族音乐学田野考察中的桥接角色》，中国艺术研究院2007年硕士学位论文，第1—9页。

科中转换“音响的发生现场”至“转储载体”的重大意义，进而揭示民族音乐学田野采录发展中的人文及技术历程，并延展至人与设备、人与技术、人与人以及人与文化诸多方面的分析与探讨。

在个案研究方面，有关汉族传统音乐的文章如下：

如何理解局内人相关音乐的行为和概念是民族音乐学者在实地考察中的主要关注点。齐琨的《民族音乐学实地考察中的问卷、访谈、观察——以香港庙街高升歌座考察与分析为例》[①]，以香港九龙油麻地庙街的歌坛（座）为考察对象，运用问卷、访谈、观察三种实地考察手段，考察了表演者（歌坛歌星）、伴奏者（音乐师傅）、歌坛观众（客人）三个方面，并关注歌坛场地、运作、收入、周边环境等相关内容。该文描述和分析了歌座的表演与运作机制，进而探讨局内人的所想、所说、所做。

伍国栋的《环太湖地区的乐社传统——苏南“丝竹繁兴”的人文历史背景研究》[②]，以苏州无锡为中心的苏南及环太湖地区乐社传统为对象，通过对历史文献的梳理、论证，指出这些类型不同但可相互接续的乐社组织作为聚集音乐文化精英——清曲家、丝竹乐器演奏家的载体，以其技艺精湛和风格雅致的音乐文化实践引领着该地区的乐风，是苏南地区“丝竹音乐”至今繁兴的一个重要人文基因。

张振涛的《晋北采风二题——民间花会与国家在场》[③]以山西省大同市怀仁县的春节花会为例，从鼓的规格和乐队编制两方面透视民间音乐组织的生存发展机制，探讨民间仪式如何在社会转型中

---

① 齐琨:《民族音乐学实地考察中的问卷、访谈、观察——以香港庙街高升歌座考察与分析为例》,《星海音乐学院学报》2007年第1期，第20—32页。

② 伍国栋:《环太湖地区的乐社传统——苏南“丝竹繁兴”的人文历史背景研究》,《中国音乐》2007年第1期，第44—61页。

③ 张振涛:《晋北采风二题——民间花会与国家在场》，刊物2007年，第101—105页。

逐渐演变为国家公共文艺事业，国家以怎样的方式参与民间的春祈仪式并使它脱胎换骨为“春节文艺花会”，认为这些表面现象隐藏了20世纪中国乡村社会吐故纳新的机制，反映了民间乐班对国家的适应以及根据国家需要进行的自身调整。

吴凡的《乐班中的女性及其社会性别建构——以阳高县庙会中的乐班女性成员为例》①，用社会性别的视角审视阳高县日常生活及庙会、乐班中的社会性别建构，从而发现：从当地男性与女性共同构筑的社会性别秩序，到庙会中的禁忌及惩戒的措施，及音乐表演体现出来的社会性别内部本质关系，三者之间有着交合重叠之处，它们共同构筑了社会性别视角中的村落文化网络。

马春莲和林达（Linda）的《河洛大鼓艺人社会行为的初步分析》②，从河洛大鼓艺人的专业化、职业化、社会地位、学习行为、观众对艺人行为的影响，以及河洛大鼓艺人社会行为的历史变迁这六个方面进行论述，认为大鼓艺人在社会群体中具有一定专业化身份。他们通过表演获得收入，发展出一套市场运作体制。在传统等级制度的影响下，他们处于“高重要性、低社会地位”的尴尬境地。艺人们将教育内容及教育方法通过宗亲制和师徒制两种体系传承，并根据观众的反应调整音乐产品。

少数民族传统音乐方面，杨波、陈铭道的《音乐事项个案研究——2003年12月2日晚，丽江古城四方街的“甲磋”》③，以2003年10月间连续发生在云南省丽江市玉龙纳西族自治县古城区（原来称为丽江纳西族自研镇）四方街的民族歌舞活动“甲磋”作

① 吴凡：《乐班中的女性及其社会性别建构——以阳高县庙会中的乐班女性成员为例》，《天籁》（天津音乐学院学报）2007年第3期，第61—70页。

② 马春莲、林达（Linda）：《河洛大鼓艺人社会行为的初步分析》，《中国音乐学》2007年第3期，第49—52页。

③ 杨波、陈铭道：《音乐事项个案研究——2003年12月2日晚，丽江古城四方街的“甲磋”》，《中国音乐》2007年第2期，第47—63页。

为背景，以一次自发组织歌舞活动的个人作为主要调查对象，通过建立个案描述与音乐分析，揭示相对具体、复杂的微观语境。

徐熳的硕士学位论文《赫哲族“伊玛堪”说唱艺术探析》[①]以黑龙江省佳木斯地区同江市的街津口乡等赫哲族聚居区为调查对象，对赫哲族的说唱音乐“伊玛堪”进行专题研究。从民族音乐学的角度来探讨“伊玛堪”音乐艺术特征及其规律并阐释它与文化诸因素的关系。张弨的硕士学位论文《新疆维吾尔族弹布尔研究——以南、北疆弹布尔为例》[②]描述了新疆弹布尔的形制、改良、演奏形式的总体特征，对国内文献及研究成果里出现的弹布尔名称称谓进行简要的归纳、分类，并与外文文献中弹布尔系乐器相似名称进行比较，论述了在世界范围内弹布尔及弹布尔系乐器的分布与存在概况，将维吾尔族弹布尔与世界音乐文化范围内的弹布尔及弹布尔系乐器进行比较，进而找出它们之间的关联。

仪式音乐研究

仪式音乐已成为近年来民族音乐学研究的一个重要专题领域。本年度仪式音乐的研究多为个案研究，可分为少数民族和汉族传统仪式两部分，涉及道教、佛教以及各地民间信仰的仪式音乐。

（一）少数民族仪式音乐

刘桂腾[③]在《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）上发表了两篇有关萨满音乐的研究论文，以第一手田野考察资料为基础，旁征国

① 徐熳：《赫哲族“伊玛堪”说唱艺术探析》，中央民族大学2007年硕士学位论文，第1—10页。

② 张弨：《新疆维吾尔族弹布尔研究——以南、北疆弹布尔为例》，新疆师范大学2007年硕士学位论文，第1—10页。

③ 参见刘桂腾《满族萨满音乐》，刊于《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007年第1期；《蒙古族萨满音乐》，刊于《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007年第2期。

内外相关文献史料，概括了满族、蒙古族萨满音乐文化的基本面貌，比较它们之间的差别。详细论述萨满的信仰及仪式、乐器、神歌、音响形态等，通过对萨满音乐的分析阐释，进而探讨其宗教内容以及与之相联结的社会意义。关杰的《关氏家族萨满祭祖仪式音乐研究》[1]考察了黑龙江省宁安市依兰岗满族村关氏家族 2002 年 11 月 9 日至 11 日举行的萨满祭祖仪式活动，对仪式内容及其音乐进行了较为清楚的描述和分析。

杨民康在《〈圣经·旧约〉中的犹太教圣殿祭祀音乐解析——兼涉与云南少数民族基督教仪式音乐的几点比较》[2]一文中，通过查阅《圣经·旧约》的《历代志》、《尼希米记》、《撒母耳记》等诸多篇章，追溯到三千年以前犹太教圣殿的祭祀仪式，认为其歌舞及礼仪乐队、仪式表演及社会音乐习俗，均与今天云南少数民族地区的基督教音乐仪式习俗有许多相似之处。

《艺术探索》（广西艺术学院学报）本年度刊登了一系列少数民族仪式音乐研究文章：《坳瑶“游神”祭仪及其音乐》[3]、《茶山瑶“做洪门”祭仪音乐研究》[4]、《广西侗族民间祭祀音乐之音乐学分析》[5]、《花蓝瑶“跳甘王”祭仪及其音乐》[6]、《壮族道教“安

---

① 关杰：《关氏家族萨满祭祖仪式音乐研究》，《中央音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 79—89 页。

② 杨民康：《〈圣经·旧约〉中的犹太教圣殿祭祀音乐解析——兼涉与云南少数民族基督教仪式音乐的几点比较》，《黄钟》2007 年第 1 期，第 125—132 页。

③ 陈坤鹏：《坳瑶“游神”祭仪及其音乐》，《艺术探索》2007 年第 5 期，第 26—28 页。

④ 赵意明：《茶山瑶“做洪门”祭仪音乐研究》，《艺术探索》2007 年第 5 期，第 15—18 页。

⑤ 黄妙秋：《广西侗族民间祭祀音乐之音乐学分析》，《艺术探索》2007 年第 5 期，第 22—25 页。

⑥ 赵焕春：《花蓝瑶“跳甘王”祭仪及其音乐》，《艺术探索》2007 年第 6 期，第 12—14 页。

龙”仪式音乐——桂中澄泰乡洋渡村“安龙”仪式调查报告》[①]、《仫佬族“打斋”仪式音乐》[②]、《宜州壮族超度仪式音乐及其蜕变》[③]等。其中，黄志豪的《壮族僧公祭祀音乐》[④]试着解读僧公祭祀科仪与音乐的相互关系以及音乐在仪式中扮演的角色，通过分析其音乐形态特征，进而探讨壮族僧公祭祀音乐赖以生存的宗教观及其信仰习俗，认为它是不同于壮族本源音乐的另类传统音乐。傅佐东在《凌云壮族七十二巫调》[⑤]中，对流行于广西凌云县泗城镇的壮族七十二巫调的产生原因、仪式与用乐的情况、音乐特点及存留现状等进行了初步的分析介绍。

新疆师范大学2007级汪菁的硕士学位论文《阿勒泰地区哈萨克族婚礼及其仪式歌研究》[⑥]分析比较了资料中的哈萨克族婚礼仪式程序与作者实地考察的18个婚礼中典型的两个婚礼个案，旨在说明阿勒泰地区哈萨克族婚礼仪式的变迁。同时也对阿勒泰地区哈萨克族婚礼仪式及仪式歌做了较全面的研究和分析，展现出哈萨克族婚礼仪式歌的形态特征。

（二）汉族民间仪式音乐

周显宝《弦管表演中的历史记忆与文化认同——闽南民间祭祖仪式与弦管表演的实地考察与研究》[⑦]一文，通过对厦门南乐团

---

① 黄羽：《壮族道教“安龙”仪式音乐——桂中澄泰乡洋渡村“安龙”仪式调查报告》，《艺术探索》2007年第6期，第19—21页。

② 杨秀昭：《仫佬族“打斋”仪式音乐》，《艺术探索》2007年第5期，第5—10页。

③ 楚卓：《宜州壮族超度仪式音乐及其蜕变》，《艺术探索》2007年第5期，第19—37页。

④ 黄志豪：《壮族僧公祭祀音乐》，《艺术探索》2007年第5期，第11—13页。

⑤ 傅佐东：《凌云壮族七十二巫调》，《艺术探索》2007年第6期，第22—26页。

⑥ 汪菁：《阿勒泰地区哈萨克族婚礼及其仪式歌研究》，新疆师范大学2007年硕士学位论文。

⑦ 周显宝：《弦管表演中的历史记忆与文化认同——闽南民间祭祖仪式与弦管表演的实地考查与研究（上、下）》，《中国音乐学》第2期第67—76页、第3期第53—62页。

每周一次日常表演的考察，以及厦门市金华阁南乐社、锦华阁南乐社、金榜公园南乐协会和晋江市安海镇八月十五秋季祭郎君仪式的个案考察，提出可以从文本文献、口述历史、“历史记忆”这三个角度探索弦管这一古老乐种的历史渊源和文化变迁。

孟凡玉《从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造》[①]，认为尽管仪式音乐有较强的程式性，但仍为个人创造活动留有很大的空间，个人创造与文化传统是相辅相成、互相依存的。因此他强调从个人创造的角度认识传统音乐的文化本质，通过保护传统音乐的关键载体——人，进而更好地保护传统音乐文化。

（三）道教、佛教仪式音乐

在道教仪式音乐研究方面，傅利民《道教科仪音乐的宗教功能》[②]，从历史文献记载和现今道教斋醮科仪情况两方面，论述道教音乐除具有其他音乐所共有的认识、教育和审美功能外，还具有独特的祈禳、济度、通神、感神等宗物性功能。并认为道教科仪对音乐的直接影响首先体现于道人对“道”的感悟，而道教之“道”是通过道教科演而实现的，并贯穿于科仪的整体进行中。胡军《正一、全真道乐之现行研究》[③]通过对道教仪式音乐进行大量田野调查后，将当今正一派与全真派音乐进行对比研究。认为正一派与全真派同属道教一个体系，两派在斋醮以及道士宣教、布道和修身养性时所用音乐在本质上是一致的。金元后各自在传统的教义教规以及在修持上有着不同侧重。正一派以斋醮、符箓见长，偏重斋醮；全真派以修身养性为其特点，侧重清修。另外两派所受民间音乐影响的程度不同，传承方式上也存在差

① 孟凡玉：《从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第62—69页。

② 傅利民：《道教科仪音乐的宗教功能》，《中国音乐》2007年第1期，第93—98页。

③ 胡军：《正一、全真道乐之现行研究》，《黄钟》2007年第1期，第117—124页。

异，因此形成了音乐风格上的不同，呈现出一些不同的音乐形态特征。

李姣的《峨眉山佛事梵呗探微——以伏虎寺为例》[①]考察了2006年5月12、13日峨眉山伏虎寺普佛活动，对伏虎寺的历史与现状，以及峨眉山佛教音乐研究情况做了介绍，就佛事活动的内容和形式、伏虎寺的梵呗源流进行阐述，分析了仪轨进行中敲、打、唱、念的特点以及梵呗唱诵的音乐特点，认为“峨眉山伏虎寺的佛事梵呗以寺院传统的音乐为主，规范严密，虽经不断流传变化，但仍形成了鲜明的地域特点和独特的艺术风格”[②]。陈华丽在《归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及其音乐分析》[③]中，运用香港学者曹本冶教授“近—远”、“内—外”、“定—活”两极变量的中国仪式音乐研究框架，从仪式功能的角度对武汉归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及仪式音乐进行分析，认为其仪式音乐属于表面层次的佛教音乐，远离了传统梵呗，音乐多来源于民间或直接加入通俗音乐的成分，世俗化明显。

传承与保护

中国社会经济的飞速发展以及全球化持续的影响，不断冲击着中国传统音乐文化。对于民间传统音乐的传承和保护，各学者提供了积极的建议：

① 李姣：《峨眉山佛事梵呗探微——以伏虎寺为例》，《中央音乐学院学报》2007年第4期，第76—87页。

② 同上，引自《中央音乐学院学报》2007年第4期，第86页。

③ 陈华丽：《归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及其音乐分析》，《艺术探索》2007年第6期，第5—11页。

冯光钰在《广东汉乐活态传承及发展的现代视野》[1]中提出：建立完善的活态传承机制是保护广东汉乐的一项至关重要的措施，保护传承人是保护工作的重中之重，同时还要有广东汉乐传承与发展的现代视野。作为我国非物质文化遗产的一个重要乐种，广东汉乐应得到国家和社会的支持，不能完全由市场来决定其兴衰，它的主要目标是创造更多代表我们时代水平的传统音乐。最后他认为广东汉乐需要政府保护和社会支持，同时自身不断增强艺术活力，才能在活态传承中延续和发展。

冯明洋在《岭南传统音乐文化资源的保护与传承》[2]一文中，基于岭南当下建"文化大省"以及保护与传承民间文艺工作的具体需要，提出几项举措，并认为应加强本土音乐文化的学术建设和内外交流活动，把传统音乐的理论研究、传唱传播、创作实验、演出推广等作为文化实体，强化其学术价值，并把本土音乐文化的研究、演唱、专著、普及读物等分别纳入市场运行机制，逐渐实现以歌养歌、以文养文、音乐文化大发展的目标。

董波的《"呼图克沁"与非物质文化遗产保护》[3]认为"呼图克沁"这一存在于西部地区的蒙古族仪式戏剧，对我们认识和研究蒙古民族民间文化历史发展与演进的过程有着极其特殊的学术价值和意义，而"呼图克沁"现面临的生存危机和已有研究存在不足等问题，需要我们加以重视。

---

① 冯光钰：《广东汉乐活态传承及发展的现代视野》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第16—19页。

② 冯明洋：《岭南传统音乐文化资源的保护与传承》，《星海音乐学院学报》2007年第4期，第30—33页。

③ 董波：《"呼图克沁"与非物质文化遗产保护》，《前沿》2007年第3期，第203—205页。

国外理论介绍与书评

相比上个世纪而言，进入21世纪后的西方民族音乐学理论视阈不断拓宽，进一步关注音乐形成的社区整体性、族群的差异性以及政治、经济、科技等因素对音乐文化的影响。由陈婷婷译，张明勤校的《民族音乐学当代理论问题（上）——摘译自〈新格罗夫音乐与音乐家辞典〉（2001版）“Ethnomusicology”辞条第四部分》①，涉及当代民族音乐学理论的十个命题，上篇包含理论与文化、社区及其音乐、族群性、民族主义、散居与全球化五个命题。李卫的《解读蒂莫西·赖斯的经典民族音乐学研究模式》②根据2006年赖斯（Timothy Rice）在中央音乐学院、中国音乐学院举行的民族音乐学讲座内容整理而成，该文首先对赖斯重建模式的产生以及模式内容进行阐述，接着对赖斯就田野研究提出的一个重要概念——“隐喻”（metaphor）做了介绍，最后叙述了赖斯“音乐体验的三维空间”（three - dimensional space of musical experience）理论。

宫宏宇在《耐特尔、回忆录、民族音乐学学科的演变——布鲁诺·耐特尔的回忆录〈民族音乐学亲历记〉述评》③中，介绍了耐特尔（Bruno Nettl）近年出版的回忆录《民族音乐学亲历记》，旨在通过该书对西方特别是北美民族音乐学发展的历史进行的回顾，凸显民族音乐学学科的发展演变过程。

---

① 陈婷婷译，张明勤校：《民族音乐学当代理论问题（上）——摘译自〈新格罗夫音乐与音乐家辞典〉（2001版）“Ethnomusicology”辞条第四部分》（上、下），《音乐艺术》2007年第2期第114—121页、2008年第1期第68—76页。

② 李卫：《解读蒂莫西·赖斯的经典民族音乐学研究模式》，《交响（西安音乐学院学报）》2007年第3期，第12—17页。

③ 宫宏宇：《耐特尔、回忆录、民族音乐学学科的演变——布鲁诺·耐特尔的回忆录〈民族音乐学亲历记〉述评》，《音乐艺术》2007年第1期，第20—25页。

洛秦在《音乐人类学叙事诉求人文关怀——记〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉出版五周年》[①]中，以自己的论著《街头音乐》为例，从叙事对象、叙事表达和叙事身份三方面来阐述作者自己的音乐人类学写作，进而提出音乐人类学叙事的终极关怀是人文精神的诉求。最后作者认为，学术是人创造的，学术是人的学术，学术的重要责任是诉求人文关怀。

杜梦甦的《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》[②]全面介绍了杨红之同名著作[③]的主要内容，认为作者虽然以民间戏班为论述对象，实际上却是戏曲音乐文化的系统性研究，填补戏曲理论研究中的学术空白。姜昕在《城市的多元音乐景观——评〈城市音乐景观〉》[④]中，认为《城市音乐景观》一书在我国城市音乐学领域属于开创性著作，给我们带来学术上的新思想和新视野。同时提出目前城市音乐这一领域的研究力度尽管在不断加大，但是它面临的挑战和命题也是不断更新的，这个领域能否取得更大的进展，很大程度上取决于能否以多元文化的观念去看待全球视野下的多样化音乐。

出版的专著

本年度，上海音乐学院出版社出版了一系列民族音乐学领域内

---

① 洛秦：《音乐人类学叙事诉求人文关怀——记〈街头音乐：美国社会和文化的一个缩影〉出版五周年》，《黄钟》2007年第1期，第133—139页。

② 杜梦甦：《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》，《中央音乐学院学报》2007年第3期，第139—141页。

③ 杨红：《当代社会变迁中的二人台研究——河曲民间戏班与地域文化之互动关系》，中央音乐学院出版社2006年版。

④ 姜昕：《城市的多元音乐景观——评《城市音乐景观》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第101—108页。

的专著，简要介绍如下：

萧梅《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》[①]以20世纪前66年中国民族音乐学家以及相关人士所从事的实地考察为对象，通过相关史实的梳理，将实地考察分为几个阶段，从最早的古代“采风”到《中国民歌集成》和《民族音乐概论》，同时探讨在这些不同的阶段以及不同学术背景下呈现出的考察者的观念、方法及成果，进而探讨它对于20世纪中国民族音乐学的建设意义和对学科发展的深远影响，呈现了作者对实地考察的学理探讨。温萍《客家音乐文化概论》[②]主要是介绍客家地区民族民间音乐的一本教材属性的科研著作。

《中国民间仪式音乐研究（华东卷）》和《中国民间仪式音乐研究（华南卷）》[③]两本书是曹本冶教授主持的“中国传统仪式音乐研究计划”的重点课题之一——“中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究”第二单元（华东和华南地域）的部分研究成果，其研究的重点范围是“近信仰”仪式行为中的音声行为。两本书共收录了20篇论文，除曹本冶《思想~行为：仪式中音声的研究》、乔建中《中国华东地区民间仪式音乐研究综述》、邓启耀《华南传统民间仪式音乐研究概述》三篇文章外，其余均是个案研究，内容包括对一些保存较完整的民间信仰体系之仪式音乐传统进行实地考察，记录仪式实况的完整现场录音、照片及录像，并搜集有关的文字及口述数据。将这些仪式音乐传统，包括仪式音乐在信仰体系内的运用场合、功能、习惯、曲目、传承和传播方式、乐师与仪式人员等，作系统性整理及汇编。从仪式音声的生态环境

---

① 萧梅：《中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案》，上海音乐学院出版社2007年版。

② 温萍：《客家音乐文化概论》，上海音乐学院出版社2007年版。

③ 曹本冶主编：《中国民间仪式音乐研究（华东卷）》、《中国民间仪式音乐研究（华南卷）》，上海音乐学院出版社2007年版。

切入（即其信仰体系和社会文化环境），分析研究仪式音声与信仰、仪式、表演三者之间的互动关系，从而辨别出其地域性文化特征以及跨地域性的文化元素。

相关城市音乐研究方面，汤亚汀《上海犹太社区的音乐生活(1850—1950，1980—2005)》[①]描述了犹太人在上海近百年的移民音乐文化史，重点研究本土音乐文化同“二战”期间上海犹太人音乐文化的关系，涉及当时犹太人音乐生活以及他们对上海音乐生活的贡献，同时也考察了现在上海新犹太社区的音乐生活。汪之成《俄侨音乐家在上海 1920s—1940s》[②]全面介绍了20世纪20至40年代俄侨音乐家和文艺团体在上海的艺术活动，对当时上海公共租界工部局音乐队、国立上海音乐专科学校、俄侨的专业音乐学校与私立音乐教育的情况进行了考察，描述了当时俄国器乐、合唱、歌剧艺术状况，同时附有俄国古典芭蕾舞和通俗歌舞团旅沪演出情况的介绍，以及访沪俄侨音乐家和舞蹈家的个人简介。齐琨的《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》[③]，对上海南汇地区的民间丝竹乐乐社“清音班”以及乐人的音乐行为作了共时和历时性的探索，并以此对“江南丝竹”作为一个乐种定名的由来和误导做了考究。

在少数民族音乐研究方面，博特乐图的《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》[④]，对近代以来东蒙科尔沁地区所出现的说唱艺人——胡尔奇及其音乐进行了研究。

---

① 汤亚汀：《上海犹太社区的音乐生活（1850—1950，1980—2005）》，上海音乐学院出版社2007年版。

② 汪之成：《俄侨音乐家在上海1920s—1940s》，上海音乐学院出版社2007年版。

③ 齐琨：《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》，上海音乐学院出版社2007年版。

④ 博特乐图：《胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐》，上海音乐学院出版社2007年版。

其他还有《学无界知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》①、《乐韵寻踪（王耀华音乐文集）》②、《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》③ 等等。其他出版社也出版了若干有关这个学科领域的研究专著及文集《西方民族音乐学的理论与方法》④、《民族音乐文化传承》⑤、《民族音乐学文集》⑥ 等。

学术机构与学术活动

2007 年 5 月 25 日，中国传统仪式音乐研究中心落成仪式暨《中国传统仪式音乐研究·华东/华南卷》首发式在上海音乐学院召开。原址在香港中文大学，已有十余年的学术与资料积累的中国传统仪式音乐研究中心，于 2007 年 5 月 25 日正式移师音乐人类学 E－研究院。之后，该研究院孵化出的上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”，又于 2007 年 11 月，成功申报了上海高校人文社会科学重点研究基地，并随即开展面向全国的仪式音乐研究计划，为本土仪式音乐研究提供了一个有利的机制和平台。

2007 年 6 月 25 日至 28 日，曾参与曹本冶教授主持的“中国传统仪式音乐研究计划”的部分香港及大陆学者在港、穗两地召开了“中国仪式音乐研究圆桌会议”，以敬贺曹本冶教授荣退香港中文大学音乐系为契机，回顾“计划”开展以来的研究成果，共

---

① 洛秦：《学无界知无涯——释论音乐为一种历史和文化的表达》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

② 王耀华：《乐韵寻踪（王耀华音乐文集）》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

③ 莫尔吉胡：《追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集》，上海音乐学院出版社 2007 年版。

④ 张伯瑜：《西方民族音乐学的理论与方法》，中央音乐学院出版社 2007 年版。

⑤ 管建华主编：《民族音乐文化传承》，陕西师范大学出版社 2007 年版。

⑥ 蔡际洲主编：《民族音乐学文集》，上海音乐出版社 2007 年版。

同商量下一步工作。与会学者有：曹本冶、刘红、罗明辉、张振涛、薛艺兵、杨民康、方建军、周凯模、杨红、臧艺兵、周显宝、杨晓、陈韦燕、林莉君等，中山大学人类学系和星海音乐学院部分师生参与讨论。天津音乐学院方建军代表学友向恩师曹教授表示衷心感谢，他指出：曹教授在长期的学术训练中有机整合大陆、西方、港台的学术传统形成的研究经验和教学经验，使具有民族音乐学专业系统训练背景的香港中文大学学友们业已形成一个学术群体，在研究观念、研究方法和操作方法（如田野工作）等诸多方面，既区别于内地培养的学术同道，也有别于欧美留学归来的其他同行。之后会议决定民间组织“仪式音乐研究会”成立，选举杨民康教授作为召集人，林莉君做联络员。研究会会员一至两年聚会一次，欢迎其他同行加入，“仪式音乐研究会”拟挂靠“中国音乐学网”，用便捷的网络媒体吸引更多学人参与，促进本土仪式音乐研究的进一步发展。①

2007年9月22日至28日，由中国音乐学院主办，音乐学系和国际交流部承办的“民族音乐学高端论坛”，是国内民族音乐学界开展国际对话与交流的重要举措之一。李海伦（Helen Rees）、安东尼·西格尔（Anthony Seeger）、伍国栋、杜亚雄教授分别就各自研究领域进行了六次讲座，涉及音乐民族志与田野工作、世界音乐、中国少数民族音乐研究等三个主要论域。西格尔教授的第一场讲座是有关音乐民族志的总体理论概括，认为音乐民族志作为一种研究音乐的方法，其目的是在田野工作的基础上对音乐进行全面的研究，而不再仅仅停留于声音的层面，接着他介绍了音乐民族志的要素、写法、评价标准等内容，认为民族志的出版物不仅具有理论性同时也具有描述性，他的“巴西苏雅人的音乐、宇宙和社会生

---

① 此次会议具体内容可参考蒋燮《中国仪式音乐研究圆桌会议综述》，刊于《中国音乐学》2007年第4期。

活”的讲座则是一个有关音乐民族志的个案研究。海伦教授的两次讲座使得我们对于世界音乐在海外的发展历史以及现状有了初步的认识，特别是中国音乐在海外的传播与发展的状况。杜亚雄教授结合自己多年田野工作的亲身实践及体验，系统地介绍了田野工作的三个阶段以及各阶段中应该注意的问题，认为田野工作的关键是如何与被调查者联络感情，如何与当地人士交际。应当使被调查者认识到并相信田野工作是对他们的帮助，而不仅仅是向他们索取，他将田野工作的过程归结为准备工作阶段、现场工作阶段和整理工作阶段。伍国栋的讲座题为“民族音乐学视野中的少数民族音乐研究”，他主要从学科背景的视角审视中国少数民族音乐研究在近现代和当代（80 年代至今）两个阶段的发展。①

2007 年 10 月 11 日至 16 日，由国际音乐理事会和中国音乐家协会共同主办的“国际音乐理事会第 32 届年会暨第 2 届世界音乐论坛”在北京召开。中央音乐学院承办了 10 月 13 日的“世界音乐”论坛，议题围绕“多样的音乐——联合国教科文组织保护与促进文化表现形式多样性公约”和“多样的音乐—音乐传统的可持续发展”两大议题进行讨论，埃尔纳·索尔布和戴维·普莱斯分别担任了论坛会议主席，国内学者洛秦和萧梅分别在论坛中作了重要发言。其中萧梅的发言报告《谁的声音——以田野工作的视角》② 针对中国传统音乐从自在于历史及民间社会的生存状态，转变为某种“他者”（other）的“对象”（object）这一变化，以自身的田野工作实例，反省音乐学写作作为重要的叙事文本介入传统音乐的建构问题，进而提出“每一种地方性的知识表述都有其文

① 此次论坛具体内容可参考齐江《加强国际交流促进学科发展——中国音乐学院“民族音乐学高端论坛”综述》，刊于《中国音乐》2007 年第 4 期。

② 萧梅的发言报告《谁的声音——以田野工作的视角》，此篇发言稿后经萧梅本人修改和补充后发表于《音乐艺术》2009 年第 1 期，第 94—101 页。

化主体的智慧……倾听‘他者’自身对于所处时空的视角性表达所发出的声音，进而把握来自自身与他者的每一种脉络化、去脉络化以及再脉络化的阐释，在历史的变迁中和文化主体共在田野，并在互相倾听中对话，参与传统在当代的重构”。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

2007年世界民族音乐研究综述

王 歆

2007年世界民族音乐研究呈现出由研究范围扩大向研究程度纵深发展的趋势。发表于音乐核心期刊和报刊中的关于世界民族音乐类的文章共计70余篇，新出版著述5部，这样一个数字比例较之往年有了很大的突破和提高，尤其是在同一年中出版5部相关世界民族音乐研究的著述足以说明学者们对于此学科的关注度和研究程度。同年，有关世界民族音乐的学术研讨会也相继召开了多次，涌现出大批优秀的研究文章，并在世界民族音乐教学的领域加深了探讨和交流。同时，各类丰富的世界音乐演出活动也开阔了视野。本文将从中归纳出四个方面进行分述。

对各种音乐体裁的引入介绍和深入研究

对各种音乐体裁的介绍一直是世界音乐学科开展研究的一个重要方面，在以往研究文章以翻译和编译为主的基础之上，2007 年的研究不仅扩展了研究视角，更进一步向纵深探索。

自 2004 年起，杜亚雄连续在《音乐周报》发表世界音乐的文章近百篇，这些文章大多篇幅短小，涵盖了五大洲的音乐体裁，对音乐爱好者初步了解相关知识很有帮助。2007 年度，杜亚雄共发表34 篇相关文章，文章主要侧重于传统民间音乐的介绍，其中涉及民歌类的包括《唱调和哭调——芬兰民间音乐及其发展》、《“法多” 和葡萄牙的民间音乐》、《古老的曲调和现代的旋律——爱沙尼亚的民间音乐》、《古老的语言、古老的歌——拉脱维亚的民间音乐》、《孟加拉国的诗与歌》；乐器类的包括《有键盘的提琴和用弓拉的锯条》、《黑非洲的鼓》、《立陶宛的民间乐器和民间音乐》；舞蹈类的包括《埃及传统音乐歌舞》、《太平洋上的黑人歌舞》、《太平洋上的歌舞——波利尼西亚的音乐文化》、《小岛上的歌舞》；音乐文化类的包括《丰富多彩的斯里兰卡音乐文化》、《尼泊尔的音乐文化》、《远离王室的挪威民间音乐文化》、《澳大利亚土著居民的音乐文化》、《多元的伯利兹音乐文化》、《加拿大的音乐文化》、《花园中的音乐——哥斯达黎加的音乐文化》；各国民间音乐的介绍《塞尔维亚的传统音乐》、《斯洛文尼亚的民间音乐》、《巴基斯坦的传统音乐》、《荷兰和比利时的民间音乐》、《伊拉克的传统音乐和木卡姆》、《以色列的传统音乐》、《摩洛哥的传统音乐》、《女人唱歌、男人奏乐——乌克兰

的民间音乐》等多篇文章①。

① 杜亚雄：《塞维利亚的传统音乐》，《音乐周报》2007年1月3日。
《斯洛文尼亚的民间音乐》，《音乐周报》2007年1月10日。
《城市乡村各不相同》，《音乐周报》2007年1月17日。
《巴基斯坦的传统音乐》，《音乐周报》2007年1月24日。
《孟加拉国的诗与歌》，《音乐周报》2007年2月7日。
《丰富多彩的斯里兰卡音乐文化》，《音乐周报》2007年2月14日。
《尼泊尔的音乐文化》，《音乐周报》2007年2月28日。
《女人唱歌、男人奏乐》，《音乐周报》2007年3月7日。
《远离王室的挪威民间音乐文化》，《音乐周报》2007年3月21日。
《有键盘的提琴和用弓拉的锯条》，《音乐周报》2007年3月28日。
《唱调和哭调》，《音乐周报》2007年4月11日。
《古老的曲调和现代的旋律》，《音乐周报》2007年4月18日。
《古老的语言、古老的歌》，《音乐周报》2007年4月25日。
《立陶宛的民间乐器和民间音乐》，《音乐周报》2007年5月23日。
《荷兰和比利时的民间音乐》，《音乐周报》2007年5月30日。
《“法多”和葡萄牙的民间音乐》，《音乐周报》2007年6月6日。
《地中海心脏之歌》，《音乐周报》2007年6月13日。
《伊拉克的传统音乐和木卡姆》，《音乐周报》2007年6月20日。
《阿塞拜疆的传统音乐》，《音乐周报》2007年7月4日。
《以色列的传统音乐》，《音乐周报》2007年7月11日。
《埃及传统音乐歌舞》，《音乐周报》2007年7月18日。
《摩洛哥的传统音乐》，《音乐周报》2007年7月25日。
《乐户的贡献》，《音乐周报》2007年8月15日。
《格鲁尼亚的传统音乐》，《音乐周报》2007年8月29日。
《澳大利亚土著居民的音乐文化》，《音乐周报》2007年9月5日。
《艺术节、馈赠节和欣幸日》，《音乐周报》2007年9月12日。
《小岛上的歌舞》，《音乐周报》2007年9月19日。
《太平洋上的歌舞》，《音乐周报》2007年9月26日。
《太平洋上的黑人歌舞》，《音乐周报》2007年10月3日。
《花园中的音乐》，《音乐周报》2007年10月17日。
《黑非洲的鼓》，《音乐周报》2007年10月31日。
《多元的伯利兹音乐文化》，《音乐周报》2007年12月5日。
《江卡努和巴哈马音乐》，《音乐周报》2007年12月12日。
《加拿大的音乐文化》，《音乐周报》2007年12月19日。

此外，关于欧洲民间音乐介绍性质的文章还有《探戈浅议》[①]和《英伦三岛的民族之魂——凯尔特音乐》。《探戈浅议》一文中从探戈的起源、早期状况以及音乐文化的变迁三部分进行了论述，试图对探戈艺术本体及其所映射出的社会意义作出初步探讨。《英伦三岛的民族之魂——凯尔特音乐》（上、下）[②] 一文从凯尔特民族的文化入手，先纵观整体音乐风貌，再具体介绍乐器、歌舞等音乐形式，最后就凯尔特音乐的历史发展及演变过程进行了归纳和介绍，从而使读者清晰地了解到今天凯尔特音乐的传承和变迁关系。

关于日本、韩国、朝鲜三国的研究文章有四篇。郑荣达的《中日乐律调的比较研究》[③] 从乐律学的角度，对日本现存雅乐所用的律制以及六个调的基本形态分析入手，对于日本学者以往关于六调调高和中国与之相关调的渊源关系的认识，运用比较分析的研究方法，提出了崭新的看法。《伽倻琴在中国的改良与发展》[④] 一文梳理了于 19 世纪末由朝鲜传入的伽倻琴在中国历史上不断改进和由此带来的形制、发音、调弦、定律等方面的发展过程。《传统认同的延续性——以奄美岛歌为例》[⑤] 一文通过论证日本奄美群岛上的岛歌作为一种文化标识，由于现代化的冲击和新的人文环境的变化，所催生出的新岛歌尽管已经与传统的岛歌相去甚远，但正是强大的岛内文化认同感使这一传统音乐形式不断传承和延续下去。

---

① 姚金佳：《探戈浅议》，《人民音乐》2007 年第 3 期，第 86—89 页。

② 张琛：《英伦三岛的民族之魂——凯尔特音乐》（上、下），《乐器》2007 年第 2 期，第 58—60 页；《乐器》2007 年第 3 期，第 74—76 页。

③ 郑荣达：《中日乐律调的比较研究》，《黄钟》2007 年第 1 期，第 217—223、248 页。

④ 文红宣：《伽倻琴在中国的改良与发展》，《人民音乐》2007 年第 4 期，第 60—61 页。

⑤ ［日］岛添贵美子周耘译：《传统认同的延续性——以奄美岛歌为例》，《中央音乐学报》2007 年第 1 期，第 79—81、88 页。

《从韩国盘索里的传承现状谈京剧的保护与发展》[①]介绍了韩国对“国剧”盘索里在政府扶植、民间推广及传统文化教育方面所做出的努力和成效，同时指出了目前中国同样被称为“国剧”的京剧所面临的六大发展困境，及其借鉴韩国的经验所得到的启示。以上这两篇文章都是从文化认同的角度探讨传统文化在新时期的传承和发展问题，正如文中所说：“一个民族的经典传统文化不仅是该民族全体成员文化认同的精神支柱，更是其在世界民族之林中显示自身文化独立性的重要标识。因而，在当今全球经济一体化大背景下，如何保护世界各民族、区域优秀传统文化的独立性和多样性，一直是国际社会共同持续关注的话题。”

在世界民族的研究中，印度音乐一直占有突出的位置。印度西塔尔演奏大师拉维·香卡致力于传播印度传统音乐文化，同时也是国际音乐文化交流融合的先驱，他以其卓著的音乐成就引起世界乐坛和研究者们的关注。《关于印度音乐家拉维·香卡的研究现状》[②]一文对拉维·香卡研究情况从个人资料、研究著述和文章以及目前国内对其研究情况三方面进行了梳理和回顾，对拉维·香卡研究的深入探讨，不仅将加深我们对印度音乐的认知，同时也将对如何保持中国传统音乐，并在世界上进一步弘扬中国音乐文化具有积极的借鉴意义。《试论北印度古典音乐中的即兴文化》[③]对北印度古典音乐中大量存在的即兴文化现象进行了深入分析和研究，作者指出即兴行为来源于音乐文化中的即兴思维，并从音乐本体的即兴模式、音乐的即兴传承思维、现场互动中的即兴文化以及建立在即兴

---

① 李红梅：《从韩国盘索里的传承现状谈京剧的保护与发展》，《人民音乐》2007年第8期，第82—85页。

② 张玉榛：《关于印度音乐家拉维·香卡的研究现状》，《音乐研究》2007年第4期，第101—107页。

③ 张谦：《试论北印度古典音乐中的即兴文化》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007年第2期，第44—52页。

文化基础上的审美体验及评价等多个角度详细探讨了存在于北印度古典音乐中的即兴文化。

世界音乐教学的发展

随着世界多元文化格局的确定，各国、各民族普遍表现出对自身主权的意识以及希望在不同文化间建立一种平等、尊重和理解的关系，并以此为基础进行对话和交流。世界音乐的教育顺应其势，成为国际多元文化音乐教育的重要组成部分。

《国际音乐教育学会与〈世界振兴音乐教育宣言〉》① 一文对国际音乐教育学会和《世界振兴音乐教育宣言》作了简要介绍："国际音乐教育学会（ISME）成立于1953年，其使命是建立和保持一个相互尊重和支持的音乐教育者的世界性组织，通过尽可能与个体、国家和国际组织共享音乐教育的知识、经验和专门技术，来鼓励国际上不同文化之间的理解与合作。通过全世界所有民族地区的音乐，来丰富、鼓励和促进音乐教育事业。《世界振兴音乐教育宣言》中指出，全世界所有音乐均具有其合理性，应尊重各种音乐的价值。全世界各种音乐的丰富性和多样性是值得赞赏和庆幸的，它为国际间各种文化的相互学习、理解与合作及国际和平的发展提供了机遇。所有学习者，均应享有参与本土音乐文化、其他民族音乐文化以及世界音乐文化的机会。"

《"世界音乐"内涵的变迁》② 一文回顾了古代西方对欧洲以外"世界音乐"的认识，着重证明民族音乐学这一学科的产生与

---

① 崔学荣，缪裴言编译：《国际音乐教育学会与〈世界振兴音乐教育宣言〉》，《中国音乐教育》2007年第4期，第47—48页。

② 林冰清：《"世界音乐"内涵的变迁》，《吉林艺术学院学报》2007年第4期，第33—34页。

西方“世界观”不断变化的密切关系，梳理了“世界音乐”逐步走向课堂，直到进入到民众日常音乐生活的历程。并指出在当今全球化背景下“世界音乐”内涵所发生的重大变化，列举出许多音乐类型在此趋势下发生的异化现象，比如采用流行音乐风格改编的各种民间音乐，运用现代商业观念和运作方式加以包装，介绍推广到西方音乐舞台的各种非西方音乐等等，这些新品种都已经成为“世界音乐”的组成部分，我们要兼具开放性及包容性地看待和及时把握住“世界音乐”内涵在不同时代发生的变化。

郑宝华、王刚综合国外、国内多元文化艺术教育的发展状况，用人类学的眼光对艺术教育价值取向进行了重新审视，撰文①从文化层面剖析音乐教育发展的实质，阐述建构多元文化音乐教育是中国艺术教育新起点的观点。

朱玉江的《音乐人类学理念对我国世界音乐教育的启示》②、《理解与对话——哲学解释学视野中的世界民族音乐教育》③ 两篇文章运用文化人类学方法论，从文化价值相对论的角度，论述了“文化中的音乐”和“音乐中的文化”这一重要的音乐人类学观念对世界音乐教育的渗透和影响，并指出“文化理解”是世界民族音乐教育的前提，“文化对话”是世界民族音乐教育和发展的途径。

我国教育部在新世纪伊始颁布的《国家音乐课程标准》中，将“理解、尊重多元文化，树立多元文化观”，作为“新课标”中最为重要的基本理念加以强调。2005 年，第二届世界民族音乐学

---

① 郑宝华、王刚：《浅析当代艺术教育的多元文化发展趋势》，《中国音乐》2007 年第 4 期，第 222、226 页。

② 朱玉江：《音乐人类学理念对我国世界音乐教育的启示》，《星海音乐学院学报》2007 年第 1 期，第 33—36 页。

③ 朱玉江：《理解与对话——哲学解释学视野中的世界民族音乐教育》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007 年第 1 期，第 49—53 页。

术研讨会上专家们呼吁“在高等音乐教育方面，音乐艺术院校和师范学院音乐系应当开设世界多元文化音乐的必修课，普通大学开设公选课”。目前，我国中小学音乐课程标准已将“弘扬民族音乐、理解多元文化”作为一个重要理念，中小学的音乐课程中也相应地增加了世界民族音乐方面的内容。2007年教育部颁发的《全国普通高等学校音乐学（教师教育）本科专业课程指导方案》也将世界民族课程列为必修课程，这为世界民族音乐在我国的广泛传播无疑提供了重要的政策支持，并对我国的多元文化音乐教育将起到推波助澜的作用。

《普通高校开设世界音乐公选课意义及策略》①、《学习世界民族音乐，共享世界音乐资源——高等师范院校音乐学专业开设〈世界民族音乐〉课程的构想》②、《让世界音乐响起来——学习世界音乐的一些思考》③，以及《非洲歌舞音乐——课堂教学实录》④、《非洲音乐》⑤ 几篇文章分别从对世界音乐课程开设的理论想法及课程实践等方面进行了探讨。

专著及书评

2007年度共出版有关世界音乐研究和教育的专著5部，这充

① 陈明：《普通高校开设世界音乐公选课意义及策略》，《文教资料》2007年9月号上旬刊，第85—87页。

② 欧阳绍清：《学习世界民族音乐共享世界音乐资源——高等师范院校音乐学专业开设〈世界民族音乐〉课程的设想》，《井冈山学院学报》2007年第5期，第131—133页。

③ 王薇薇：《让世界音乐响起来！——学习世界音乐的一些思考》，《安徽文学（下半月）》2007年第10期，第168—170页。

④ 韩梅：《非洲歌舞音乐——宋曼蕾课堂教学实录》，《中国音乐教育》2007年第7期，第25—26页。

⑤ 曹桂珍：《非洲音乐》，《中国音乐教育》2007年第1期，第29—32页。

分证明了世界音乐教育在中国所取得的初步成绩。这些专著的出版见证了世界音乐研究在中国从起步，经过步履蹒跚的努力，终于迎来了收获期。这5部教材，既有文风轻松的介绍性散记，也有专门用于教材的研究型著述，内容既有侧重性的音乐体裁研究，也有放眼世界的文化概览，从不同的角度、针对不同的受众群体对世界音乐的研究和教学进行了探索性实践。

《世界民族音乐地图》①，这本著作前身是陈自明教授在20世纪90年代为中央音乐学院内部编写的教材《环球采风》，在多年的教学实践中，陈老师不断充实和修订这本教材，历经将近10年的打磨由人民音乐出版社编辑出版。这套教材的主旨是普及和推广世界音乐，所以笔触轻松，以介绍性的语言和故事性的叙述把一幅幅鲜活的音乐图画呈现在读者面前，使读者能在轻松的阅读过程中了解到各个国家特有的音乐体裁和丰富多彩的音乐文化。本书配有大量的图片资料和珍贵音响材料，这在目前出版的世界音乐著述中是少有的，为世界音乐感性认识的教育提供了方便有效的途径，整本书为彩色印刷，具有很强的可视性，是一部世界音乐领域内集视听于一体、寓教于乐的优秀著作。

《世界音乐文化教程》②，是“21世纪传媒音乐专业系列教材”中的一本。本书的特点正如作者在序言中写道：“本书并没有写成一本概论性的教材，而是选取了一些音乐风格更为鲜明、审美性较强、流行度较广或文化特征较为明显的音乐专题作为教材的基本内容。这种专题的优势在于能够相对集中和深入地探讨世界音乐文化中的某一亮点，不足在于缺少对世界音乐文化的宏观观照。”虽然此书的编写目标和初衷是为了培养传媒音乐人，但此书的问世对于世界音乐研究的专业学习者来说也是很有帮助的。

① 陈自明：《世界民族音乐地图》，人民音乐出版社2007年版。

② 张谦：《世界音乐文化教程》，中国传媒大学出版社2007年版。

《世界音乐文化的教学》① 是南京师范大学多元文化音乐教育研究继“世界音乐与文化经典译丛”、“音乐与教育的文化视野丛书”后又成功推出的“多元文化音乐教育研究丛书”中的一部。此书打破了以往纯音乐技术训练的教育理念，秉承音乐人类学的基本观念，即将音乐作为文化和文化中的音乐来研究。此书的写作格式参考了音乐人类学家提顿和斯洛宾提出的“认识音乐世界的音乐文化模式”，这种文化模式由四个部分组成，分别是“音乐的观念、音乐的社会组织、音乐的曲库（风格、类型、创作、传承等要素）、音乐的物质文化（传统乐器等）”。全书主要针对印度、泰国、日本、韩国、伊朗、尼日利亚等亚非国家进行了深入的研究，每一章节还附有详细的教学设计，为实际音乐教学提供了很强的借鉴意义。可以说，《世界音乐文化的教学》从文化中探寻音乐的意义和存在，从实践的操作中找寻世界音乐教学的有效方法，是一种音乐人类学视野的音乐学习模式。

同属于“多元文化音乐教育研究丛书”的《国际音乐教育研究》②，管建华主编，分为两部分。第一部分系统地梳理和回顾了国际音乐教育学会的历史、发展及其理念。第二部分收录了多篇关于世界多元文化的教育研究文论，包括《杂谈世界音乐教学》、《美国多元文化音乐教育发展与中国音乐教育》、《德国跨文化与多元文化音乐教育》、《美国大学公选课教材〈世界音乐〉的启示》等，为中国音乐教育工作者了解世界音乐教育动向提供了重要参考。

相比较以上几部专著各自从不同的侧重点深入研究和介绍了世界某地区音乐，饶文心的《世界民族音乐文化》③ 一书比较全面地

---

① 管建华：《世界音乐文化的教学》，陕西师范大学出版社 2007 年版。

② 管建华：《国际音乐教育研究》，陕西师范大学出版社 2007 年版。

③ 饶文心：《世界民族音乐文化》，上海音乐出版社 2007 年版。

涵盖了世界十大音乐文化圈的内容，书中选取各文化圈最具代表性的国家和音乐体裁进行了系统介绍，有文化层面的概括了解，也有音乐层面的具体分析，同时每节后附有视听资料推荐，是一本适合作为世界音乐课程教材的又一力作。

对近两年新近出版的世界音乐研究和多元文化教育的著作也有三篇书评：《多元音乐文化时代的应时之作——评王耀华、王州〈世界民族音乐〉》[①]、《音乐教育的跨文化研究：对话·融合·重构——管建华教授〈后现代音乐教育学〉读后》[②]、《评〈音乐中的文化与文化中的音乐〉》分别对其进行了评议。

重要学术会议和演出活动

（一）“多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教45周年庆祝会”

2006年12月21—23日，由福建师范大学主办、福建师范大学音乐学院协办的“多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教45周年庆祝会”在福建师范大学举行。来自澳大利亚、日本、韩国、中国的百余名专家学者出席了会议。此次研讨会以我国著名民族音乐学家、音乐教育家王耀华先生从教45周年庆祝活动为契机，为国内外近年来的多元文化音乐研究成果搭建了一座良好的交流平台。本次会议共收到论文60余篇，分别围绕着“多元文化视角的音乐研究”、“中国传统音乐研究”和“王耀华教授的学术、教育思想研究”三个议题展开了较为深入的研讨。

---

① 施咏：《多元音乐文化时代的应时之作——评王耀华、王州〈世界民族音乐〉》，《人民音乐》2007年第8期，第86—87页。

② 朱玉江：《音乐教育的跨文化研究：对话·融合·重构——管建华教授〈后现代音乐教育学〉读后》，《人民音乐》2007年第11期，第90—91页。

其中，在“多元文化视角的音乐研究”议题的探讨中，来自澳大利亚国际传统音乐学会（ICTM）秘书长斯蒂芬·威尔德（Stephen Wild）教授在论文《多元文化主义、国际传统音乐学会和民族音乐学》中，首先对多元文化主义的含义作了解释：“多元文化主义不仅指出不同文化的共存，而且还要承认不同文化的差异并对它们平等对待。”韩国汉阳大学教授权五圣博士在《从多元文化视角切入韩国传统音乐的研究方向》一文中指出：“文化的多元性可以解释为文化的多样性，一个民族能够接受及包容与自己不同的民族时，其文化发展就拥有无限的可能性。”日本东京艺术大学的拓植元一教授在《世界音乐的时代》一文中，就“世界音乐”一词以及“世界音乐”与“word music”两个词所包含的内涵作了详细阐释。同时也有部分论文从音乐教育的角度出发，对多元文化音乐教育诸多问题进行了探讨。[①] 中国艺术研究院蔡良玉的《音乐学学科建设的多元视野刍议》指出：“在音乐学术研究中，研究者应该有意识地培养自己的多元思维和习惯，只有有了多元的观念和意识，多元的态度和思维，以多元文化的视野进行音乐研究才会成为可能。”福建师范大学音乐学院马达教授的《美国多元文化音乐教育的发展及其启示》介绍了美国多元文化音乐教育的历史发展概况，总结了美国多元文化音乐教育发展对我国学校音乐教育的启示。中国音乐学院陈铭道教授《多元文化的音乐教育》指出，“多元文化的学习重点在于有组织地培养学生的感知和理解能力，加深社会体验，使他们学会尊重来自不同种族和文化背景的形形色色的人，多元文化音乐教育的最终目的，是要使学生能够对世界文化遗产有更全面的认识”，并以中国音乐学院为例，介绍了开设《世界民族音乐》课程的经验和做法。此外，梁茂春的《多元视野与中

---

① 金世余、马达：《多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教45周年庆祝会综述》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007年第3期，第56—59页。

国现当代音乐史研究》、宋谨的《中性化：后西方时代的趋势——兼论构建多元音乐美学的设想》、王州的《“世界民族音乐”课程的目标》、郭小莉的《美国学者视野内多元文化音乐教育概念的理论阐释与现实指向》等文章分别就在学科教育中如何体现多元文化进行了探讨。

（二）“世界民族音乐学会第三届年会”

由中国音乐家协会世界民族音乐学会、南京师范大学主办，中央音乐学院、上海音乐学院、福建师范大学共同协办的“世界民族音乐学会第三届年会”，于2007年9月22日至24日在南京师范大学举办。本次会议的主题为“世界多元文化音乐与教育研究”。来自海内外百余名代表参加了本次会议，就世界民族音乐教育研究、世界民族音乐的人类学研究、世界民族音乐文化研究与世界民族音乐资料建设进行了广泛而深入的探讨。

管建华、朱玉江《加强对话交流合作唱响世界民族音乐——世界民族音乐学会第三届年会综述》[①] 对此次会议进行了全面详细的梳理和总结。在此次会议上除了有大量对世界各民族音乐文化进行研究的文章外，令人欣喜的是，对世界音乐教学方法和教学资料的交流大为增加。正如世界民族音乐学会会长、中央音乐学院陈自明教授在《努力工作，加快脚步，让祖国大地盛开世界民族音乐舞蹈的鲜花》报告中指出：中国世界民族音乐学科的建设已经取得很大进步，主要表现在音乐教育的重视、大众传媒的关注、视听资料的增加三方面。会议中，福建师范大学王耀华教授的《世界民族音乐课程教学体系的思考》、中央音乐学院音乐学系主任张伯瑜教授的《中央音乐学院音乐学系世界音乐教学与实践》、台湾大学赵琴博士的《UCLA的“世界音乐”课程设置与学术训练兼论欧

① 宋瑾：《不断扩展的同心圆——王耀华教授从教45周年有感》，《人民音乐》2007年第3期，第11—14、95页。

美院校“世界音乐”课程比较及我的教学实践》、南京师范大学音乐学院院长管建华教授的《交往理性视野下的世界民族音乐教育》、福建师范大学王州的《“外国民族音乐”课程建设的若干思考》、南京师范大学朱玉江的《世界民族音乐课程的哲学思考》等论文都结合学院和自身的教学体会畅谈经验。中央音乐学院安平结合自己多年世界民族音乐学习和教学经验，主张世界民族音乐的教学要引导学生在演唱和演奏中体验和理解世界民族音乐文化的魅力。此外，将世界民族音乐渗透到学前音乐教育中也成为音乐教育者们的关注点，中国音乐学院附属幼儿园的老师就此发表了《学前多元音乐教育的理论与实践》报告。

本次会议另一个贡献是对世界民族音乐教材和音像资料建设的汇集和共享。南京师范大学管建华教授及其研究生近年来翻译了一批具有较高学术价值和应用价值的相关资料和配套音像资料，在此次会议上，南京师大音乐学院也向参会代表介绍并展示了这套世界民族音乐的教材、音像和教学课件。管建华《音乐教育应面向世界、面向未来——南京师范大学“十五”“211 工程”多元音乐文化教育研究项目》[①] 一文详细列举了这些资料的目录。相信音乐资料的丰富将为我国的世界民族音乐研究和教学提供更多的信息，并将进一步推动中国多元文化音乐教育。

（三）民族音乐学讲习班

2007 年 5 月 14 日—6 月 1 日，中央音乐学院音乐学系举办了“民族音乐学讲习班”，此次讲习班的阵容强大，期间邀请到了布鲁诺·内特尔、马克·斯洛宾、郑苏、加美兰专家苏马萨姆等几位美国民族音乐学学者来讲学，来自全国各大音乐院校和音乐研究所的近 200 名学者和学生参加了此次活动。讲习班包括中外学者的讲

---

① 王耀华：《在“多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教 45 周年”上的答辞》，《人民音乐》2007 年第 3 期，第 16 页。

座、师生研讨会以及加美兰、加纳鼓演奏的工作坊学习。[①]

西方学者对民族音乐学的理论与方法的最新研究动向是本次系列讲习班的重要议题之一。内特尔教授的《田野工作方法和技术——民族音乐学田野工作中的社会与文化问题》、《世界音乐中的即兴概念》；郑苏教授作了《怎样用性别注意理论研究音乐》、《当代西方民族音乐学学术思想概论》、《移民和全球化对中国音乐史的挑战》三个讲座，主要介绍了当代西方民族音乐学最新学术思想、性别主义理论和当代移民文化的研究现状。张伯瑜教授的四个讲座《西方民族音乐学的定义》、《西方民族音乐学的田野工作》、《西方民族音乐学的记谱与分析》和《西方民族音乐志理论》，系统而深入地讲解了西方民族音乐学基本理论的发展脉络，同时结合自己对中国、印度和芬兰音乐研究的实例，指出西方民族音乐学理论与中国传统音乐理论研究的区别与联系。

学者们自身研究的个案分析。内特尔教授的《北美印第安音乐研究中经常遇到的问题》讲座中，以北美印第安音乐为例，探讨了什么是印第安音乐、印第安人如何思考音乐以及印第安人的音乐节奏和结构等问题；马克·斯洛宾教授从音乐民族志的角度，讲述了自己运用历史的民族音乐学和音乐学本体分析研究等方法对《阿富汗音乐研究》和《东欧犹太人音乐历史研究》的成果；苏马萨姆教授的《爪哇加美兰音乐研究》，概述了爪哇加美兰音乐中的文化背景、乐器、记谱法、旋律、调式等内容。同时，中央音乐学院的俞人豪、陈自明以及李昕等人也分别就自己对日韩音乐、木卡姆音乐、拉美和印度音乐、欧洲民间音乐的东方因素等研究实践进行了介绍。

萨姆教授和刚果姆恩当卡博士分别示范并讲授了加美兰演奏和

---

① 王州、刘富琳：《“多元文化视角的音乐研究学术研讨会暨王耀华教授从教45周年”庆祝会综述》，《人民音乐》2007年第3期，第17—19页。

加纳鼓演奏方法，为期一周的训练使同学们对两种音乐有了初步的了解和认识。所以，此次民族音乐讲习班，不仅仅是一次世界民族音乐学方法的交流，更是一次中国境内对世界音乐学习的良好机会和交流平台。本次讲座分别摘取了内特尔的《世界音乐中的即兴演奏概念》①、苏马萨姆的《加美兰的历史与理论》② 和马克·斯洛宾的《东欧犹太音乐研究》③ 三篇重要的学者报告在《中央音乐学院学报》上发表。

回首2007年中国的世界民族音乐研究，处处呈现着欣欣向荣的繁荣景象，在老一辈学者多年不懈努力和新生力量的不断涌入中，取得了令人欣喜的成绩。对世界民族音乐从引入到推广直到今天越来越多的学者和大众开始关注和参与其中，这一过程的艰辛恐怕只有亲历者最有感触。

① 管建华、朱玉江：《加强对话交流合作唱响世界民族音乐——世界民族音乐学会第三届年会综述》，《音乐研究》2007年第4期，第115—120、123页。

② 管建华：《音乐教育应面向世界，面向未来——南京师范大学“十五”、“211工程”多元音乐文化教育研究项目》，《中国音乐》2007年第4期，第86—89页。

③ 荣英涛：《多元视野下的西方民族音乐学——2007年中央音乐学院“民族音乐学”系列讲习班综述》，《人民音乐》2007年第10期，第46—47页。

中国音乐年鉴·2008·
·学术研究·

百花齐放　百家争鸣
——2007年中国音乐批评考察报告

明　言

本年度中国大陆地区的音乐批评，可以用“百花齐放、百家争鸣”形容。由中国音乐评论学会专家与其他领域专家多方游说、协力推进、极力促成的中国音乐“金钟奖”，由2006年开始增设了“理论评论奖”，并于2006年年底评出第一批获奖作品。转年，中国音乐评论学会首届“学会奖”评选活动也隆重举办。继2004年12月首届年会后，中国音乐评论学会第二届年会暨首届中国音乐评论“学会奖”评奖活动于本年度的6月上旬在南京艺术学院举行。年会对推进学科建设、繁荣批评、发现人才、完善规范等起到积极推动作用。对第二届年会展开

评价的文稿主要有紫茵①、周建明②、乔邦利③、韩巍④等。

基础理论

裴诺的《第六届金钟奖“扩容”》⑤，提及中国音乐界最高奖励机制——中国音乐“金钟奖”从该年度开始“理论评论奖”，中央音乐学院院长王次炤评价道：“理论评论奖的入围将使金钟奖摆脱不重视学术的‘嫌疑’……这次能够把理论评奖列入其中将对音乐学术的发展起到很大的促进作用。”

方德生的《阿多诺新音乐哲学的研究历史与现状》⑥分析了国内外学界对阿多诺新音乐哲学研究的历史与现状、存在的问题及症结所在。认为：“研究阿多诺新音乐哲学应根据文本发生学来研究，断章取义则会曲解阿多诺新音乐哲学的内核。”在对西方阿多诺研究做出了较为深入的解析后，谈到了国内的情况。并分析了阿多诺新音乐哲学研究之所以众说纷纭的主要原因。朱玉璋的阿多诺研究立足于中国当前音乐学研究的现实问题而展开。⑦ 杨燕迪的达尔豪斯研究是该年度西方音乐美学、批评家研究的代表作。⑧ 作者“以

---

① 紫茵：《乐评之声由弱渐强》，《音乐周报》2007年6月20日第1版。

② 周建明：《评音声之道　论乐人之德——中国音乐评论学会第二届年会暨首届“音乐评论学会奖”综述》，《人民音乐》2007年第8期。

③ 乔邦利：《音乐批评学科的现实处境与对策——中国音乐评论学会第二届年会综述》，《音乐研究》2007年第3期。

④ 韩巍：《中国音乐评论学会第二届年会会议综述》，《艺术研究》2007年第4期。

⑤ 裴诺：《第六届金钟奖“扩容”》，《音乐周报》2007年5月2日第1版。

⑥ 方德生：《阿多诺新音乐哲学的研究历史与现状》，《国外理论动态》2007年第7期。

⑦ 朱玉璋：《基于音乐——社会结构的音乐学研究的重要性——从T. W. 阿多诺说起》，《黄钟》2007年第4期。

⑧ 杨燕迪：《论达尔豪斯音乐美学观的历史维度》，《星海音乐学院学报》2007年第1期。

达尔豪斯的两部著作《音乐美学观念史引论》和《音乐史学原理》为主要蓝本……认为达尔豪斯善于将美学观念重新放回到相关的历史/文化语境中，同时又通过历史诠释来阐发自己的美学创见。这种强调历史维度的美学观点和方法论特点，对我们自身的学科建设具有显著的借鉴作用和启发价值”。

周少金将音乐批评放置到大众语境中予以审视：“既然音乐是让人欣赏的，就少不了音乐批评。”[①] 在此后的论述中作者就具体作品在大众语境下出现的问题展开了批评。音乐传播学是一门与音乐批评学关系密切的新兴学科，刘聪明对首届音乐传播文论征集活动做出的批评与思考，可以使我们了解这门学科的新动向。[②] 唐朴林认为音乐批评的社会调节功能是：“摆平文学艺术（音乐）与政治的关系（或者说是审美形式的追求与思想意蕴的关系）；摆平社会效益与经济效益的关系；摆平教育功能与娱乐功能的关系；摆平适应广大民众的情趣与提高民众的欣赏水平（即以前常说的普及与提高）的关系；摆平‘专家’与顾及普通民众的关系；摆平批评者（音评人）与被批评者（当事人）之间的关系，并协调和互为尊重的关系；等等。”[③]

陆小玲撰文涉及音乐批评实践中语言描述与批评对象的多层结构问题。[④] 作者“针对波兰哲学家、美学家茵加尔顿提出的关于音乐作品除了声音成分外，还存在非声音成分”的问题进行深入的讨论。明言关注中国“乐评人”问题[⑤]。撰文指出对当代中国现行

---

① 周少金：《大众语境下的音乐批评》，《民族音乐》2007年第4期。

② 刘聪明：《关于首届音乐传播文论征集活动的评论与思考》，《音乐研究》2007年第2期。

③ 唐朴林：《“乐评”何以能“摆平”?》，《音乐周报》2007年7月25日第5版。

④ 陆小玲：《论音乐描述以及描述对象的多层结构》，《人民音乐》2007年第6期。

⑤ 明言：《蔑视　轻视　无视　重视——“乐评人”现状的思考》，《音乐周报》2007年7月4日第5版。

的乐评人进行综合素质的培养，是当代音乐批评学术队伍建设的当务之急。针对社会对音乐批评人才急需的现状，天津师范大学艺术学院在大学本科阶段开办了音乐评论专业，周琛介绍了他们开办的经验。[①] 国内第一部汇集各地音乐批评知名人士文献的文集——《中国乐评家手记》（主编邵其青）在本年度6月由上海音乐学院出版社出版，葛驹将这一事件称为“乐评征途中的鲜明路标”[②]。

史论探索

“新世纪中华乐派”在近几年里成为音乐史学、音乐批评的一个关键词。“四人谈”[③]发起者再度在《人民音乐》现身展示自己的理论理想。赵宋光指出，[④] 中华民族是56个民族多元一体的存在，中华乐派在新世纪的建设是否应当跟这存在相适应？这众多音乐文化品种在中华乐派建设过程中地位如何？作用如何？是我们应该思考的问题。谢嘉幸的《走出西方》[⑤]被视为“四人谈”的理论基础。作者对世纪之交华人作曲家出现的“走出现代音乐传统”、“走出西方阴影”、“走出西方”的创作观念与创作探索现象，进行了历史背景的考察与当代语境的分析。指出“走出西方”作为新世纪之人文叙事，必将指向中国音乐文化的复兴。居其宏根据自己

① 周琛：《依托资源优势办音乐评论专业》，《音乐周报》2007年8月29日第6版。

② 葛驹：《乐评征途中的醒目路标——〈中国乐评人手记〉出版》，《歌剧》2007年第5期。

③ 赵宋光、金湘、乔建中、谢嘉幸：《建设“新世纪中华乐派”》，《人民音乐》2007年第1期。

④ 赵宋光：《中华乐派的新世纪共建》，《人民音乐》2007年第1期。

⑤ 谢嘉幸：《走出西方——一种新世纪华人作曲家音乐创作语境的探究》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007年第1期。

参加“新世纪中华乐派”论坛的切身感受展开了批评。[①] 他认为，“新世纪中华乐派”这个“宏大叙事”的提出：四位倡议者此前所作的理论思考和阐述仍不够扎实、深入、细致和全面，因此，同行间的切磋、商讨和争论才成为必要。之后，在另一篇文章中，他指出：“以‘走出西方’说为支撑的‘新世纪中华乐派’，需对其‘宏大叙事’进行坐标调整。”[②]伍国栋则对“四人谈”的基本概念提出“颠覆性”意见：“乐派”概念是“流派”概念的派生物。任何文化、艺术的“流派”概念，都是“小文化”概念。因此，音乐流派中的“乐派”，也只能是一个民族、一个国家整体音乐文化领域中的某种局部性内容或某种类型独特风格特征的概括标显。[③] 刘靖之也对“四人谈”的基本概念提出了自己的意见：“中华乐派”这个名词是音乐史和音乐学者在研究、分析、归纳了音乐作品之后总结出来的，是一个时期作品的风格和内容所形成，而不是凭人们的主观愿望所能够建立起来的。[④]

王安国由中国现代音乐的社会价值问题入手，认为：近年来中国现代音乐缺少具有广泛社会影响力的作品。导致这种问题的原因就是缺乏能够使听众产生“共鸣的音乐”。也涉及当代青年作曲家的培养问题。[⑤] 戴嘉枋从“样板戏”的再度走红文化市场的事实，

---

① 居其宏：《“宏大叙事”需要科学精神——“新世纪中华乐派论坛”归来谈》，《人民音乐》2007 年第 1 期。

② 居其宏：《“宏大叙事”何以遭遇风险——关于“新世纪中华乐派”的思考与批评》，《中国音乐学》2007 年第 2 期。

③ 伍国栋：《岂一个“乐派”了得——传统音乐流派与“中华乐派”刍议》，《人民音乐》2007 年第 2 期。

④ 刘靖之：《音乐作品　乐派之本——有关“新世纪中华乐派”之历史思考》，《人民音乐》2007 年第 2 期。

⑤ 王安国：《我国现代音乐作品的社会价值及青年作曲家的培养》，《人民音乐》2007 年第 1 期。

解析“主流音乐”在市场条件下的“尴尬”现实。[①] 项筱刚以新时期中国电影音乐中的四部作品为切入点，管窥“中国流派”问题。[②] 冯长春对20世纪三四十年代围绕着“学院派”问题展开的论争，展开学术钩沉，[③] 认为“救亡派”与“学院派”之间的分歧与对峙，其根源在于双方对新音乐本质认识的不同，对音乐创作技术与音乐功能要求的不同，最终则演变为音乐领域里长期存在的思想斗争与政治斗争。邓玛通过阅读《陈聆群音乐文集》而兴思，对前几年热议的“重写音乐史”问题展开自己的批评。[④] 刘靖之站在中西比较的角度对上海音乐学院进行审视。[⑤]

《音乐生活》发表了劫夫当年创办该刊时的一些设想，[⑥] 反映出劫夫这位社会主义现实主义音乐家的价值观念与批评标准。郭声健以现代美学理念，批评中国当代音乐教育实践中的音乐欣赏教学活动，抓住了现实音乐教育实践中存在的较为突出的问题。[⑦] 刘娜[⑧]和魏玲、魏欣[⑨]分别对中国钢琴音乐创作中的民族化问题展开了研究与批评。目前国内该类论文的理论深度，尚不能超越20世

① 戴嘉枋：《从“样板戏”的“复出”看市场条件下主流音乐的尴尬》，《人民音乐》2007年第1期。

② 项筱刚：《从四部作品看新时期电影音乐的中国流派》，《电影艺术》2007年第6期。

③ 冯长春：《分歧与对峙——20世纪三四十年代有关“学院派”的批判与论争》，《黄钟》2007年第2期。

④ 邓玛：《高校音乐教学中亟待解决的若干问题——重写中国近现代音乐史所引发的思考》，《学习月刊》2007年第6期。

⑤ 刘靖之：《欧洲音乐学院与上海音乐学院》，《音乐艺术》2007年第3期。

⑥ 劫夫：《我们是这样设想的——〈音乐生活〉创刊的话》，《音乐生活》2007年第5期。

⑦ 郭声健：《音乐欣赏教学的美学审视》，《音乐创作》2007年第3期。

⑧ 刘娜：《中国钢琴艺术创作民族化浅论》，《人民音乐》2007年第5期。

⑨ 魏玲、魏欣：《如何体现中国钢琴作品的民族风格》，《人民音乐》2007年第3期。

纪八九十年代魏廷格等人的研究。

“主旋律”批评

当下“主旋律”批评发生了“下移现象”：以往此类批评者大多为位高权重的政治人物，而今这些人物大多走入历史，此类批评群体转化为社会下层人士。汪义晓对毛泽东的音乐思想做出了自己的考释，指出毛泽东的《同音乐工作者的谈话》，以及与音乐问题有关的四次批示，成为《讲话》内容的重要延伸、补充和发挥。既对一些“具体问题”进行了明确的阐释，也在宏观上对中国大陆当时的音乐界给予定位，并对毛泽东音乐论述的社会影响做出评价。①

向乾坤认为，毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中展现的“思想”之一就是：“以我为主，使音乐创作民族化。”“思想”之二就是：“解放思想，使音乐视野国际化。”“思想”之三就是：“标新立异，使音乐形式多样化。”认为该文是经得起实践检验的科学论述。②

唐力生以毛泽东的《同音乐工作者的谈话》一文为轴，试图由此探究毛泽东的音乐思想。③ 认为“艺术的统一性与多样性”是“毛泽东音乐思想的精髓”。作者进而以“东西方唱法”的讨论作为“艺术统一性与多样性”精髓的例证。

傅庚辰在本年度发表的以下两篇文论，是年度官方的“主旋

---

① 汪义晓：《毛泽东音乐思想考》，《黄钟》2007 年第 1 期。

② 向乾坤：《毛泽东〈同音乐工作者的谈话〉与当代中国音乐发展的方向》，《毛泽东思想研究》2007 年第 5 期。

③ 唐力生：《试论毛泽东的音乐思想——从〈同音乐工作者的谈话〉谈起》，《文艺理论与批评》2007 年第 3 期。

律”声音。他在个人作品音乐会上的发言,[①] 展现了他创作《小平之歌》的感受:“《小平之歌》的产生有着深层次的原因,那就是我对党史的了解”,“《小平之歌》在某种意义上说,是改革开放的时代之歌”;“另一个重要原因是我对‘文革’的反思”。傅庚辰在本年度举办的“中国艺术歌曲研讨会”上的发言是他音乐价值观的集中展现。[②] 他论及了艺术歌曲的社会价值,提出了几点要求:1. 现代技法中国化;2. 雅俗共赏;3. 关键在于艺术;4. 路要宽一些。在结语中发出了以下号召:“让我们沿着先进文化的前进方向,沿着科学发展道路,贴近实际,贴近生活,贴近群众,面向时代,面向人民,面向生活,燃烧艺术创作的激情、继承创新中国艺术歌曲,让中国艺术歌曲的美妙之声响彻中华大地,响彻海内外,响彻云天!”

作为《长征组歌》的主要创作成员,唐诃发表一篇纪念性的批评文论,再度探究该作的艺术成就与历史价值问题:《长征组歌》是一部公认的、成功的集体创作典范,它成功的经验和条件是因为我们有一个团结、高效的创作集体,这是有着亲密无间的“战友精神”的团队。这个作品的成功,更包含了老一辈革命家的心血。《长征组歌》历经42年而久唱不衰是因为:“第一是自主创新,有新的内容和新的形式,是对合唱艺术的全面改革,但万变不离其宗,仍然是‘战友’风格;第二是强调它的群众性,我们自始至终没有忘记毛主席关于‘音乐家们应该注意群众的歌唱’、‘学习群众的语言’(当然也包括音乐语言)的教导。”[③]

---

① 傅庚辰:《千言万语涌上心头——在新闻发布会上有关〈革命诗篇——傅庚辰作品音乐会〉的发言》,《人民音乐》2007年第8期。

② 傅庚辰:《艺术歌曲向何方——在中国艺术歌曲研讨会上的发言》,《人民音乐》2007年第7期。

③ 唐诃:《长征威名扬〈组歌〉天下传》,《文艺报》2007年7月19日第B2版。

社会热点

额·巴特尔针对中国文艺批评生活的存在问题展开"漫谈":文艺创作和文艺批评是车之双轮,鸟之双翼,缺一不可。然而,在现实生活中我们经常看到的却是二者的失衡。原因之一是文艺批评家的社会地位不如创作家,而社会的不重视又反过来影响了文艺批评的发展和提高。"正常的文艺批评,坚持实事求是的原则,促进了文艺的繁荣。但是一些大肆拍马的吹捧之作和搞人身攻击谩骂式的所谓酷评都严重败坏了文艺批评的声誉,给文艺批评界带来了不和谐因素。①

邓东源针对当时社会上比较引人注目的音乐批评事件,批评道:"近来音乐评论还有一些由于正常音乐评论引发的官司,是客体(被评论者)对主体(评论者)采取非学术讨论的方式,这也是当下音乐评论中出现的畸形现象之一。""在中国当前学术评论中还有针对学术著述的批评,主要焦点集中于著述中的'抄袭'现象和'自我复制'现象。对于这些'抄袭'现象的批评是理清学术成果的优劣之重要途径,然而这一现象中也出现'反诉'这一'畸形'现象。这种批评现象是我们不愿意看到的局面。"②

陈荃有针对当前社会音乐批评行为的失范现象发表看法:"在当今的音乐评论领域,伴随着我们并不如意的评论环境和评论队伍,充溢着不少的抱怨和不满……其中似乎独独缺乏了评论者对自身问题的认识与批评。"应当确立一个乐评家的"执业底线","那种充满了火药味的、充满了人身攻击性和侮辱性言辞的评论文章当绝,夹杂了哗众取宠式、含沙射影式的文章当谨慎,而客观事实清

① 额·巴特尔:《漫谈文艺批评》,《文艺报》2007年2月13日第003版。

② 邓东源:《对"音乐批评的现状分析"》,《音乐创作》2007年第5期。

楚、论据充分、以摆事实讲道理式的批评文章当大力提倡”①。

施雪钧针对章红艳、吴学源批评他人而导致诉讼的“厄运”感慨道：这是中国“音乐批评的悲哀”，有关音乐部门是否意识到，“音乐批评”作为一种正常的学术活动，是不是缺少了法律层面明确界定的“保护层”？他呼吁道：“但愿‘章红艳、吴学源’这样的批评者们，不要总成输家！”②邵其青接着施雪钧的以上议论发出了自己的诘问：“中国乐评还有悲哀？”“这两起‘有理说不清’的事件，至少向人们放出这样一些信号：一、乐评不能展开批评，因为每个被批评的对象都有其不可侵害的名誉权，是批评必然损害批评对象声誉，且不说对象名誉怎样；二、音乐圈内的‘假冒、假唱、假奏、假演’总能借法律之名而受到保护；三、法院是凌驾于所有学术讨论范畴之上的仲裁机构，学术争辩的是非曲直一概由法官说了算。”于是“学者可以退休、乐评人可以转行，中国音乐批评已经没有悲哀了，由此留下一片歌舞升平与赞美之声，白茫茫一片大地——真干净”③。韩辉丽试图破解章红艳败诉事件的困局，对“艺术评论”的界定一日不明，恐怕我们的官司就一日不断，这个“艺术批评”与“恶意诽谤”的争议就永远不能平息。如果你不想打官司，就只能噤口，这样发展下来，我们的报刊、媒体恐怕只剩下一种声音，那么假恶丑的东西将会借真善美之名招摇、惑众，一个是非混乱、黑白难辨的舆论界恐怕不是大家所期待的。④

演奏家的二度创作如何把握才能避免“肆意篡改原作”的诟

---

① 陈荃有：《乐评人的执业底线》，《音乐周报》2007年7月11日第5版。
② 施雪钧：《音乐批评的悲哀》，《音乐周报》2007年3月14日第5版。
③ 邵其青：《中国乐评还有悲哀?》，《音乐周报》2007年3月21日第5版。
④ 韩辉丽：《“艺术批评”还是“恶意诽谤”?》，《音乐生活》2007年第6期。

病？围绕着这个问题，朱贤杰先后发表两篇文论展开探讨。[1] 朱文提出“什么叫忠于原作，什么叫歪曲原作”的诘问并给予回答：“忠于原作这个问题，在150年以前，也就是1850年左右，可以说，是基本上不存在的。因为，那时候的作曲家往往只演奏自己的作品，很多时候他们的作品是为自己而写的。”之后，作者在历史的层面上对这个问题展开陈述。在历史的陈述进入近代以后，作者认为“录音与比赛改变了人们对于音乐观念”的看法。

“原生态音乐”问题的探究持续展开，田青站在文化自觉意识的层面上论述这个问题，指出，第一，“原生态唱法”概念不准确、不学术化，正确的名称应是“民族民间唱法”；第二，是科学至上，人们由崇尚科学变为崇拜科学；第三，是时代的要求。改革开放成了民族美声唱法迅速成熟、普及的最大动力。这种发展也造成了“千人一面”的弊端。化解这个问题的方法就是1.“向民间学习”；2.“走多元化的道路”。涉及“原生态”歌手进入主流媒体之后所存在的被同化、异化的危险，作者认为“不必多虑”。[2] 张金芳对田青此前发表的同类观点做出了质疑与批评。[3]

于庆新撰文讨论乐坛“八荣八耻”歌曲盛行的问题。自胡锦涛总书记提出树立“八荣八耻”社会主义荣辱观以来，一个谱写“八荣八耻”歌曲的浪潮在全国部分地区兴起。然而，时至今日，是否有一首真正受到群众喜爱并能在全国传唱的歌曲呢？答案是令人遗憾的。作者总结道：尽管历史的沉痛教训足以让我们几代人认

---

① 朱贤杰：《贝多芬在哪里？——谈谈忠于原作与艺术创新》（上、下），《钢琴艺术》2007年第1、2期；朱贤杰：《一场速度之争引起的音乐会风波——古尔德演奏的勃拉姆斯〈第一钢琴协奏曲〉事件回顾》，《钢琴艺术》2007年第6期。

② 田青：《原生态：唤醒文化自觉与维护文化多样化的契机》，《中国艺术报》2007年6月15日第6版。

③ 张金芳：《文化多样性视野下的中国民族声乐——兼谈田青先生〈原生态音乐的当代意义〉中的某些观点》，《艺术教育》2007年第7期。

真咀嚼、反思，但警惕“概念化”、“公式化”的创作倾向，牢固树立尊重艺术规律的创作理念，彻底根除宁“左”勿右的思想劣根性，仍然任重道远。——这就是“八荣八耻”歌曲浪潮给我们的重要启示。①

封昕儿对网络在线音乐和手机音乐迅速膨胀的现实展开总结与批评②，这则报道与评析，对于我们了解数字音乐现实处境和历史机遇提供了较为翔实的数据支撑。

2007年是当代中国实施音乐考级政策20周年，《小演奏家》杂志采写了一篇历史回顾与现实批评的文章，切中音乐考级制度的时弊③。周岚对音乐教育中“存在的问题及改革措施”展开批评，认为“对音乐功能的认识不全面”、“教材内容有所欠缺”是“存在的问题”。“积极拓展音乐教育功能”、“提高音乐教师的素质”、“更新教学内容”、“在教学过程中应突出学生的主体地位”是应当实施的“改革措施”。④

现场声音

苏夏根据自己2006年深秋以后现场感受到的新创器乐作品，做出点评，其中包括郭文景的为六面锣而作的《炫》、陈怡的《气》、瞿小松为一把大提琴与三件打击乐器而作的《草书》、谭盾的《为六件乐器而作的协奏曲》、周龙的《钟鼓楼》、鲍元恺的《京剧交响曲》等，认为创作“群众听得懂”的乐队音乐，“这是

① 于庆新：《歌坛又见“语录歌”——“八荣八耻”歌曲浪潮的反思》，《人民音乐》2007年第3期。

② 封昕儿：《数字音乐：膨胀的蛋糕》，《新京报》2007年1月25日第B15版。

③ 佚名：《考级20年该往何处去?》（上、下），《小演奏家》2007年第7、8期。

④ 周岚：《音乐教育中存在的问题及改革措施》，《教学与管理》2007年第6期（2月20日）。

最可贵的"[1]。

金湘受到周龙作品《启迪》的"启迪"，有感而发写了篇现场乐评。[2] 他认为周龙的这场音乐会具有以下几个特点：1. 深切的人文关怀；2. 深厚的文化背景；3. 扎实的技术基础。最后，作者提出了自己"殷切的几点期望"。在结语中，作者提出了一个"比较宏观的问题"——"作曲家如何面对当代社会受众群体"?!

朱贤杰在本年度有两篇文论[3]，针对迅速崛起的青年钢琴家郎朗和社会上对他发出的不同批评声音谈了自己的看法。在前者中，作者认为郎朗"以新颖而富于生命力的音乐会形式，激活了日渐僵化的古典乐坛，他横跨古典与流行、高雅与通俗、严肃与娱乐，以亦庄亦谐的节目，精彩刺激而充满乐趣的演奏，吸引了无数新老乐迷，既使资深的爱乐者满足也让初入门者欣喜。从这一点来说，目前郎朗对于古典音乐的贡献是独一无二的"。在后一篇文章中，作者认为："如果我们放下成见与偏见，就能够看到一个新的、变化中的、在艺术上更加成熟的郎朗。"

《音乐周报》的总编辑开始以国际化的眼光审视世界现实音乐事件与发展问题，笔锋所指，皆是西方主流乐坛的系列内部危机："纪念活动厚此薄彼"、"欧美院团四面楚歌"、"唱片盗版依旧猖獗"、"国际比赛评判制度受质疑"、"欧美《指环》三足鼎立"、"格莱美大奖"、"乏善可陈"等等问题。这种批评意识，或许就是

---

① 苏夏：《智者们艰难的求索——2006年末聆听部分器乐作品音乐会后的思考与评论》，《人民音乐》2007年第12期。

② 金湘：《〈启迪〉的启迪——周龙交响乐作品音乐会评述》，《人民音乐》2007年第5期。

③ 朱贤杰：《艺术家，还是万人迷？——岁末听郎朗音乐会有感》，《钢琴艺术》2007年第5期；《一个变化中的郎朗　几种不一样的乐评》，《音乐爱好者》2007年第3期。

中国音乐媒体主体意识崛起的标志。[①] 施雪钧通过访问、现场聆听的方式对首演于2007年“上海之春”国际音乐节中的中国原创音乐剧《六祖惠能》做出评价[②]。以音乐剧的艺术形式创作宗教题材尚属首次。如何在尊奉佛教教义、遵守艺术规律的前提下取得创作的成功？这是一个较为棘手的问题。从文章来看，该作品还比较成功。

姜蓉、张辉对在北京举办的2007年国际迷笛音乐节展开介绍与批评，认为：“这是一群摇滚疯子一年一度的聚会，也是许许多多的年轻人展示自由、疯狂、创意的天堂”；“迷笛并不回避商业化，只是在巧妙地商业化”；“自由的氛围不能有太多商业干扰，这其实是迷笛音乐节‘另类价值’中让同类演出最难以超越的地方……”[③]

柳逊针对媒体乐评人素质低下的现实问题展开批评，认为上海媒体关于音乐会的报道和评论低劣，那些关于高雅音乐会的差错百出的报道，对不明就里的读者是一种误导[④]。邵其青对西方交响音乐指挥家与上海交响乐团合作的音乐会展开批评：“人们在对物质产品百般挑剔的今天，我们的精神产品是否也该想想以怎样的质量来做好市场了？笔者真切希望上海交响乐团，以及上海所有的交响乐团能够以真正精湛的货真价实的演出来延续‘古典’‘春天’！”[⑤]

指挥家卞祖善对“2006深圳指挥比赛”做出了即时的回顾与

---

① 本报编辑部：《2006国际乐坛忧多喜少》，《音乐周报》2007年1月10日第1版。

② 施雪钧：《根植于中国传统文化之中——音乐剧〈六祖慧能〉制作人周铿教授访谈记》，《文学报》2007年5月17日第A02版。

③ 姜蓉、张辉：《迷笛：贩卖自由表现的氛围》，《中国经营报》2007年5月21日第B07版。

④ 柳逊：《音乐会报道缘何差强人意》，《音乐周报》2007年2月7日第5版。

⑤ 邵其青：《挥不动的“古典”与“春天”——阿克谢罗德与“上交”合作有失水准》，《音乐周报》2007年2月7日第5版。

批评，认为："我国高等音乐学府，特别是中央音乐学院和上海音乐学院以及其他有相应条件的音乐学院，应尽快地着手解决建立指挥教学艺术实践基地的课题，与学院所在城市的有关乐团建立协作关系，这对推动我国指挥专业教学和交响乐表演艺术事业，都是具有战略意义的重大举措。"①周铭孙认为"2006 中国深圳国际钢琴协奏曲比赛"具有以下"创新"：1. 一次名副其实的"钢琴协奏曲比赛"。2. 接待参赛选手的做法"有不少新鲜之处"。3. 每个参赛选手不论胜负，都可以留到全部比赛结束。他们可以继续无偿听比赛，继续参加大师班的听课与上课。4. 安排没有进入决赛的选手直接与评委座谈，听取评委的意见和建议。5. 在比赛的现场最及时地发出专业的评论。基于此，作者认为："深圳，正在创造奇迹！"②汪毓和透过历史进程，审视"谐音和韵"民族交响音乐会现场，认为："对我国'民族乐队合奏'进行'现代化'的实验，更多重视原来各地方乐种的小型组合，更多从小型合奏创作实践去积累经验，可能是一条值得引起重视的路。因为，在现在已基本通行的大型民族乐队的配置本身，还存在高音弦乐器音色暗、音量小、气势弱，而唢呐类管乐器与其他乐器音色、音律难以协调等一系列不平衡的困难。"③

尚飞鹏、林媛针对原生态民歌热潮中出现的"陕北民歌演唱格式化""造成审美疲劳"的弊端展开批评，认为："市场经济的作用对音乐界批评的缺失，是造成对声乐界作品的误听，真正的音乐批评家失业是正常的现象，因为现在的情况是没有谁愿意接受批

---

① 卞祖善：《大力培养指挥艺术精英——中国·2006 深圳指挥比赛述评》，《人民音乐》2007 年第 4 期。

② 周铭孙：《在创新中迈向更高——"2006 中国深圳国际钢琴协奏曲比赛"述评》，《人民音乐》2007 年第 2 期。

③ 汪毓和：《喜听"谐音和韵"民族交响音乐会》，《人民音乐》2007 年第 7 期。

评。没有批评的声音就会漏洞百出，一个社会如此，声乐界亦如此。”[①]歌唱艺术的繁荣一方面看歌唱家对已有经典作品的演绎水平和风格，另一方面也要看作曲家的新作品。杨瑞庆的这篇现场感受，就是对新创作品的现场点评：“笔者反复强调的是新歌应体现出群众性特点，并不主张只是低层次的迎合，而要追求雅俗共赏的高境界，这就是评委爱听，群众爱唱。”[②]

李广平对作为民营企业的音乐制作人开展了一番“人文关怀”，他认为：“流行音乐是这个时代最敏感的神经之一，但中国音乐制作人的生存环境实在值得忧虑。”[③]杨扬通过一个民族器乐创作的现场个案，认为在音乐语言民族化的同时还要尽可能考虑到普通听众的欣赏习惯，“群众听不懂，自己说不清”的作品不是“艺术家创作的最终目的”[④]。显舟结合自己音乐会现场的感受提出了“提高乐队水平可从小事做起，从打击乐声部做起‘渐强锣鼓’做起”[⑤]的建议。

作品评价

迷言那认为何训田为自己作品创作创立的“任意律”“是人类律制史上的一次重要变革。它打破了以某一律制为主体的观念，建立自由而平等的律制体系”。指出：“声音之图的构架体系，以纯

① 尚飞鹏、林媛：《对陕北民歌演唱以及造成审美疲劳等问题的批评》，《音乐天地》2007年第2期。

② 杨瑞庆：《听“青歌赛”的新歌》，《人民音乐》2007年第2期。

③ 李广平：《在“生存的压力与生命的尊严中寻找平衡”——关于唱片产业中民营企业音乐制作人的现状与前景》，《人民音乐》2007年第5期。

④ 杨扬：《为发展中国的民族交响乐而努力——从方可杰交响乐作品音乐会所想到的》，《人民音乐》2007年第2期。

⑤ 显舟：《从“渐强锣鼓”做起》，《音乐周报》2007年5月30日第5版。

'分子'点状形态构成整部系列作品。'分子'状的独立性、瞬间性、敏感性让声音个体充满魅力。"①代延通过自己的听碟感受，对何训田、朱哲琴合作推出的新碟《七日谈》以及《央金：西藏天籁女声》展开"推介"②。他的另一篇听碟感受，展示了自己对台湾鼓乐新碟的评鉴。③

童颖认为郭文景的《英雄交响曲》"做到了艺术性和创作技巧的完美结合，音乐的形式与内容的高度统一"④。安鲁新认为刘长远的琵琶协奏曲《戏弹》具有"精炼的笔法"和"动情的篇章"的艺术特点。⑤刘长远的民族器乐作品也引起闫晓宇的关注，他将刘长远的民族管弦乐《抒情变奏曲》放置在当代中国民族管弦乐发展进程中予以审视，认为该作是"民族管弦乐发展进程中的又一次变奏"⑥。王安潮认为"朱世瑞室内乐作品音乐会"具有"跨文化视野下的综合美"的艺术特点。⑦作为叶小纲新作品《大地之歌》的演唱者之一，路琦的这篇现场批评值得关注。⑧她认为："叶小纲的《大地之歌》正是一部鲜明地体现出'新人声'特征的作品"。"新人声"表现为以下几个特征：1. 美声唱法为基调；

---

① 迷言那：《〈声音图案〉随想》，《人民音乐》2007年第10期。

② 代延：《风潮唱片〈七日谈〉、〈央金：西藏天籁女声〉推介》，《视听技术》2007年第1期。

③ 代延：《槌击乐舞亮"十鼓"》，《视听技术》2007年第9期。

④ 童颖：《〈英雄交响曲〉中的"帕萨卡利亚"的成功运用——郭文景〈英雄交响曲〉浅析》，《人民音乐》2007年第4期。

⑤ 安鲁新：《精炼的笔法　动情的篇章——评刘长远琵琶协奏曲〈戏弹〉》，《人民音乐》2007年第4期。

⑥ 闫晓宇：《民族管弦乐发展进程中的又一次变奏——刘长远民族管弦乐作品〈抒情变奏曲〉评析》，《人民音乐》2007年第4期。

⑦ 王安潮：《跨文化视野下的综合美显现——朱世瑞室内乐作品音乐会述评》，《人民音乐》2007年第11期。

⑧ 路琦：《中国新音乐下的"新人声"——由演唱叶小纲〈大地之歌〉引发的思考》，《人民音乐》2007年第4期。

2. 吟诵的表现方式；3. 采用京剧行腔的念白音色；4. “三笑”的独特魅力。

人物品藻

程兴旺以自己饱蘸的深情对自己的恩师汪毓和教授做出评价：“一言以蔽之，汪先生峰回路转的习乐经历、锲而不舍的学术矢志、谦和与真诚的治学个性，成就了他朴实而丰华的音乐人生。”至今“在科研和教学之路上，则坚忍不拔、默默前行”①。

孙焕英呼唤“李凌式乐评”，指出“李凌的音乐随笔、杂感及消息式的时评在音乐理论界独树一帜。借用一个体育术语来说，就是短、平、快”。针对当下的弊端，作者批评道：和“李凌式乐评”相比较，当前的乐评，有两种倾向，应该反思，即以小报杂刊的所谓“娱记”为主体的造星乐评、乱贴标签，以及所谓“学院派”乐评乐论。②

刘索拉以答《艺术评论》提问的形式展示自己的“女性主义”音乐观和“女性味”。她说：“强调女性的平等，必须面对女性的弱点，和有能力自嘲。”“女性魅力是和智慧共存的，否则女人最后就成了被男性品头论足的牺牲品。我是女人，经历所有女人的经历，用不着在乎作品是否有女人味或无女人味，女人在我的创作里已经不光是自我概念，而是又抽象又具体的，无所不包的题材。”③

刘书民认为“自1959年以来的中国民族乐坛上，有一个人很

---

① 程兴旺：《笔耕春秋绘锦绣 脚踏实地写人生——汪毓和音乐学术研究及教学成果之探缘》，《音乐生活》2007年第7期。

② 孙焕英：《不可或缺“李凌式乐评”》，《人民音乐》2007年第4期。

③ 刘索拉：《我的女性主义和“女性味”——答〈艺术评论〉专问》，《艺术评论》2007年第3期。

值得书写”，他就是——刘文金，他以雄厚的实力和骄人的业绩，彰显了中国当代民族音乐的无穷魅力，展现出他在中国音乐界的“大家”风采。……在当代中国音乐家中，能像刘文金那样在民族器乐创作领域投入大量精力并取得显著成效的专业作曲家屈指可数。①

田可文认为钟信明的《第二交响乐》“大胆地将中西审美意识熔于一炉，而且在气度上也不乏中华民族的神采，体现了作曲家的审美理想与追求”②。作者以此为契机也“论及音乐创作的一些基本评价问题。指出在现代音乐文化的背景下，音乐民族性的内涵和外延”应当更为宽泛。基于这种音乐价值观，作者认为钟信明的该作便是当代交响音乐创作中，突破“雷同”格局的作品之一。

阅读感受

冯亚认为王宁一、杨和平主编的《二十世纪中国音乐美学(文献卷)》具有“博观”、“厚积”的特点：“该书在散落文献的收集、综述和会议纪要、学术争鸣等方面的文献工作具有重要的学术价值。它的工具书价值在于手册式的资料汇集和按年代顺序分卷编排的体例。”③

董新文对明言的《音乐批评学》发表了自己的阅读感受：作者立论严谨、例证翔实，同时又不落窠臼、推陈出新。对音乐批评的对象、标准、形态、方法和操作等一系列的问题进行探讨，为音

---

① 刘书民：《刘文金：民族乐 民族魂》，《文化时报》2007 年 1 月 19 日第 A04 版。

② 田可文：《音乐创作、评价及其他——从钟信明〈第二交响乐〉说开》，《贵州大学学报》（艺术版）2007 年第 3 期。

③ 冯亚：《博观 厚积——评王宁一、杨和平主编的〈二十世纪中国音乐美学〉(文献卷)》，《艺术评论》2007 年第 1 期。

乐批评的进一步发展，为音乐批评的学术规范都提出了很有建设性的建议。①

杨燕迪对斯特拉文斯基的“立言”行为及其成果《音乐诗学六讲》展开评价，认为该书“是一部不可忽略的音乐美学名著。虽篇幅不长，但地位显赫。这不仅是由于斯氏本人的重要性，而且也因为该书一般被看做是‘形式主义美学’在20世纪音乐中的典型代表。同时，由于斯氏的论点和表述带有他特有的尖锐性和极端性，所以直至今日，思想仍不断激起后续回响，引发后人争议”②。杨燕迪对德国音乐史学家达尔豪斯《音乐史学原理》的批评也是一篇值得关注的文论。③ 文章分析了达尔豪斯以马克思主义的学说观点作为回应对象的意识形态历史原因，并以此为基础，深入阐发了达尔豪斯的音乐史学理论观念。文章认为，达尔豪斯从各个侧面触及了音乐史写作中的一个根本性悖论问题，即如何调解音乐作品的自律性要求和音乐历史的连贯性诉求两者之间的矛盾。杨燕迪的另一书评，涉及古典音乐的当下处境问题。作者认为：此书对西方艺术音乐的过去、今天和未来做出了深刻而独特的分析。西方艺术音乐在发展过程中所形成的自律性地位，正是导致目前严肃音乐陷入困境的根源。此书最后所提出的治理方案未免软弱乏力，但它确乎在提醒我们，应该正视并反思音乐的当下处境和未来命运。④

---

① 董新文：《路漫漫其修远兮——〈音乐批评学〉读后》，《音乐探索》2007年第1期。

② 杨燕迪：《偏激的洞见》，《读书》2007年第5期。

③ 杨燕迪：《音乐史写作：艺术与历史的调解——对达尔豪斯〈音乐史学原理〉的深度书评》，《音乐艺术》2007年第1期。

④ 杨燕迪：《诊断音乐：病理与处方》，《黄钟》2007年第1期。

流行音乐

居其宏针对国内音乐剧面临的问题从以下几个层面展开批评：1. 音乐剧的戏剧性淡化不得；2. 音乐剧的娱乐性糊弄不得；3. 音乐剧的大投资冒险不得；4. 中国的具体国情忽视不得；5. 立项决策的科学性马虎不得；6. 相关行业的大腕迷信不得。①

施雪钧通过对两部中国原创音乐剧的评价，审视中国当代音乐剧的现状，认为："《六祖惠能》对尚未走出初级阶段的中国原创音乐剧来说，是个意想不到的惊喜和收获。"② 之后，作者针对当前存在的问题进行了批评。

王洁、邢晓芳通过对专家的采访，认为中国的音乐剧发展还存在以下问题：观众对音乐剧还缺少全面认识；原创作品水平不高；上海音乐剧发展势头旺盛，但离成熟还远。"当下很多原创音乐剧的'病症'在于：重包装不重剧本内容，重音乐不重剧本运作，重演员单方面表演能力不重综合能力……"③

周映辰④对音乐剧的音乐属性等问题展开探究，认为："与欧美音乐剧比起来，起步较晚的中国音乐剧，无论是创作还是研究，在某种程度上还处于补课式的发展阶段。"针对中国会成为继欧洲、美国以后"世界音乐剧的第三极"，郑照魁通过自己的采访回

---

① 居其宏：《中国音乐剧走进"迷狂时代"?》（上、下），《音乐周报》2007年8月10、17日第5版连载。

② 施雪钧：《中国原创音乐剧的新曙光》，《文学报》2007年5月17日第A02版。

③ 王洁、邢晓芳：《我们的音乐剧还缺啥——专家解析中国音乐剧发展存在的问题》，《文汇报》2007年9月10日第6版。

④ 周映辰：《音乐剧音乐的风格属性和取向》，《人民音乐》2007年第3期。

答了这个问题。[①] 他引述麦金托什的看法，认为："中国在音乐剧方面，的确有潜在的市场，缺乏的只是一个引子，把这个市场点燃而已。他的标准是，在一家能够辐射整个中国的城市剧院里，将那些世界经典搬出来驻演，像世界其他地方一样，一演就是几十年，这样才算成功。"在麦金托什看来，中国的北京、上海就是这样的城市。

中国对外文化集团与著名音乐剧《猫》、《悲惨世界》、《歌剧院魅影》的制作人卡梅隆·麦金托什签署合作协议，联合成立国内首家致力于推广世界经典音乐剧中文版的制作公司。对此，刘恒涛[②]做出了评论："目前中国音乐剧的人才是一个大问题"，"唱、跳、演俱佳的音乐剧人才太少了。""近年来推出的中国原创音乐剧在票房收入上大多是只赔不赚"，所以"在一个人们还没有观看音乐剧习惯的地方，通过先期引进国外成熟的音乐剧，开拓市场、培养观众，才是最重要的"。

对于网络歌曲盛行、恶俗风气蔓延的现实，10 月 19 日，中国音协与《中国艺术报》联合主办了"抵制网络音乐恶俗之风　倡导网络音乐健康发展"座谈会。[③] 到会的有音乐界、传媒界的各类专家、学者。座谈会首先从"加强网络综合治理"的议题开始。"过去谈创作是在专业的范畴之中谈，现在的网络歌曲基本是全民

---

① 郑照魁：《中国会成为世界音乐剧的第三极》，《南方日报》2007 年 9 月 23 日第 009 版。

② 刘恒涛：《麦金托什：拓荒中国音乐剧?》，《财经时报》2007 年 10 月 19 日第 F03 版。

③ 《中国艺术报》：《关注网络音乐创作　营造良好音乐文化风尚》，《中国艺术报》2007 年 10 月 26 日第 A02 版；高峰：《期待健康网络音乐蓬勃发展——"抵制网络歌曲恶俗之风，倡导网络音乐健康发展"座谈会综述》，《中国艺术报》2007 年 10 月 26 日第 001 版；文松辉：《痛批网络歌曲恶俗风气》，《中华新闻报》2007 年 10 月 24 日第 D01 版；刘琼：《网络音乐，如何走出低俗?》，《人民日报》2007 年 10 月 26 日第 11 版。

创作，大部分恶俗的网络歌曲是恶搞心态，产生主体发生了变化。”“不唯独网络歌曲恶搞，短信的恶搞程度超过网络歌曲。”这就需要“加强监管，推出好作品”、“促进市场规范运行”、“不让低俗恶搞有利可图”。

对于网络歌曲的弊端，韩浩月认为：“一夜成名、大红大紫、转场走穴、签约公司……诱惑着太多的人盯上了网络这块肥肉。只是他们中间最终走红的人，其成功有着太多的偶然性，或者说，他们压根不明白网民对音乐的真正需求。”王建浩这样总结网络歌曲的特点：“想不听都难”、“问题多多”、“营养缺乏”。[①] 诚如杨臣刚所说，网络歌曲是“文化快餐”，如果一味迁就，青少年的审美观就可能像魏明伦曾批评的那样，“年轻人的欣赏观正由‘审美’变为‘逐臭’，由‘蝴蝶化’变为‘苍蝇化’”[②]。

毛建国针对时下抵制恶俗网络歌曲的声音，提出了自己的质疑：“不客气地讲，这里的抵制除了精英的惯性傲慢外，可能还透着利益之争。网络给众多平民歌手一丝出头的机会，这无疑极大地挑战‘精英们’的权威。而网络歌曲也以自己独特的传播方式，进而威胁到‘精英们’的利益。故而以卫道的名义，祭起道德的大棒。”[③] 周洪雷则站在音乐经纪的角度，正面看待与研究网络歌曲的商业成功。[④]

金兆钧对2006年的流行乐坛做出了这样的评价：“2006年却

---

① 王建浩：《网络歌曲，别说你的流行我无所谓》，《中国教育报》2007年5月12日第004版。

② 韩浩月：《十大恶俗网络歌曲验证网络音乐之堕》，《音乐周报》2007年4月4日第5版。

③ 毛建国：《抵制网络歌曲也有利益之争》，《中国商报》2007年10月30日第5版。

④ 周洪雷：《网络彩铃音乐的启示——音乐作品版权的出让与增值》，《人民音乐》2007年第1期。

没有一首‘流行歌曲’……这里说的是大面积流行的歌曲。”① 孟菁苇通过采访金兆钧展示对当下流行乐坛的批评：“流行音乐本来是娱乐的，这没有错。但是流行音乐突然变得音乐不重要了，歌词不重要了，表演也不重要了，而是谁能捣乱谁重要了。”所以，“目前我们的流行音乐市场需要重新洗牌”②。

前几年的“超级女声”着实红火了一阵子，本年度举办的“快乐男声”却显得落寞。孟绮、裴诺对这次活动做出了报道式评价：“‘快男’与‘超女’比起来，媒体关注的程度显然有点冷，音乐界与社会大众比起来同样态度有点冷。”作者认为该活动还是有两个“妙笔”：“原创得人心”、“观众渐成熟”。③“超女”为社会留下的话题一直还在延续，顾逊礼、陈祥勤对上海社会科学院经济伦理研究中心与上海市伦理学会联合举办的“娱乐经济、大众文化与伦理学”研讨会做出的综述，关注的就是“超女”背后的道德指向问题。④

关键词语

总结年度批评话语及其观念，可以“提炼”出以下年度批评关键词语：

第二届年会、学会奖、阿多诺、四人谈、走出西方、郎朗、八荣八耻、李凌式乐评、恶俗、音乐剧、快乐男声

---

① 金兆钧：《2006歌坛呈现无言结局》，《音乐周报》2007年1月24日第1版。

② 孟菁苇：《流行音乐市场需要重新洗牌》，《中国消费者报》2007年9月17日第A04版。

③ 孟绮、裴诺：《快乐男声为音乐生活带来了多少快乐?》，《音乐周报》2007年7月25日第1版。

④ 顾逊礼、陈祥勤：《透视“超女”背后的道德指向——“娱乐经济、大众文化与伦理学”研讨会综述》，《解放日报》2007年3月5日第013版。

中国音乐年鉴·2008·
·专题研究·

中国近现代音乐社团研究成果综述

戴俊超

中国近现代音乐史作为独立的学科分支，始于1957年秋天，当时中国音协成立了一个小组并草拟了《中国近代音乐史提纲》。1958年初，中国音协又就提纲组织各地音协负责人进行讨论，于是便有了上海、北京两地音乐学院的中国近代音乐史教材编写小组。“这两个编写组，为中国近现代音乐史学科，起到了奠基性的历史作用。”①

如其他史学研究一样，在中国近现代音乐史学科的建设过程中，史料的收集与归类成为首要

① 张静蔚：《中国近现代音乐史学》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》，2004年第4期，第4—16页。

关注的问题。由于这一时期“近”的特质，“史料多”成其为特点之一：除文字、书谱、文物等史料外，还有大量的音响、访谈等史料留存。由于其社会变迁的复杂性，“史料杂”成为另一特点，除中、西方音乐风格的交融之外，不同政治派别、社会思潮也给其时的音乐史料打上了深深的印迹。因此，如何处理这些浩繁的史料，将其纳入一个统一的历史叙述框架中，是困扰研究者的一大难题。

虽然要解决这个难题绝非易事，但不少研究者认为：重视对这一时期音乐社团①的研究是统揽史料的一个有效办法。由于各类社团组织的出现是一个社会走向现代化的标志，② 因此，如其他艺术门类一样，在中国近现代音乐史上也出现了大量的音乐社团。实际上，在现代意义的音乐社团出现之前，中国历史上的曲艺、戏曲、民族器乐“班”、“社”已有很长历史。③ 因此，对这一时期音乐社团的研究不仅具有承接中国历史学术传统的意义，而且具有可操作性。

事实上，重视中国近现代音乐社团研究的观点，早在中国近现代音乐史的学科初创阶段就有人提出。陈聆群曾认为，中国近现代音乐史的研究“不能只写某些作曲家个人的活动和创作，而应概括诸如：人民音乐生活和音乐活动重大的音乐运动，各种传统民族民间音乐乐种的演变发展，专业的和业余的作曲家和表演家的活动，专业的和业余的音乐社团组织的活动，以及创作、理论、演

---

① 关于“社团”这一概念的界定，目前在社会学研究领域内已有多种方法。限于篇幅，这里对于“音乐社团”不作具体定义，只是从一般性的共识出发来进行余下的探讨。

② 刘豪兴：《人的社会化》，上海：华东师范大学出版社，1993 年。

③ 早在南宋时期，艺人们就有着自己的专业组织，称为“社会”。仅当时临安一地，音乐和歌舞等表演艺术的“社会”达几十个，而各社艺人的数目多至 100 人到 300 人以上。参见杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社，1981 年，第 300 页。

出、教育、出版等等一切音乐现象的全面历史”[①]。汪毓和的《中国近现代音乐史》从1961年形成初稿以来，一直有关于音乐社团的介绍，在后来的数次修订出版过程中也越来越重视对其间音乐社团的研究，特别是在第二次修订之时就着重提出了增补音乐社团等方面的内容。[②] 此外，近30年来，海内外学者以社团研究为新视角，通过对参与社团之人物群体的文论与创作研究来重新审视中国近现代音乐史，取得了一定的突破。随着具有现代学术意义的西方民族音乐学的渐入，国内学者从研究方法上得到了一定程度的借鉴与发扬，一度带来了“重写音乐史”的反思，为音乐社团的研究带来了新的契机。

史学专著中的音乐社团

目前，中国近现代音乐史最为通行的专著是汪毓和的《中国近现代音乐史》，其最新版本为2002年修订本。该书在著者近40年教学与研究成果的基础上，经过数次修订而成，也是中国近现代史学科发展概况的主要参照。

汪毓和编著的《中国现代音乐史纲（1840—1949）》，于1961年夏季完成初稿，1963年在参考中国音乐研究所的《中国近现代音乐史纲要（1840—1949）》、上海音乐学院中国现代音乐史编写组的《中国现代音乐史（1919—1949）》的基础上，作为中央音乐学院试用教材内部出版。该书在“新民主主义革命时期的音乐文化”中“音乐社团的建立和专业音乐教育的发展”中指出，这些

① 陈聆群：《中国近现代音乐史研究工作的若干问题》，《音乐论丛（第2集）》，北京：音乐出版社，1963年。

② 参见汪毓和《中国近现代音乐史（第二次修订版）》之“第二次修订说明”。

新音乐社团的建立，“实际上已成为我国最早的一批音乐学校”①，我国最早一批专业音乐教育机构就是在这些音乐社团的基础之上成立的。但该书并没有对这一时期重要音乐社团作介绍，只是列举了50个左右的重要音乐社团。

汪毓和的《中国近现代音乐史》（以下简称汪著）②是在其《中国现代音乐史纲》的基础上，于1984年首次正式出版，其中“音乐社团的建立和专业音乐教育的发展”仍为“新民主主义革命时期的音乐文化”中第二章第一节的标题。全书中共介绍了70个左右的音乐社团，但其中对北京大学音乐研究会、中华美育会、北京爱美乐社、国乐改进社等几个重要音乐社团的简介只是放在注释里进行说明。

汪著1994年版③是在1984年版的基础上修订而成，同1984年版一样，该书也是对前述几个重要的音乐社团在注释里作了介绍，但书中介绍的音乐社团增加至90个左右。

汪著2002年版④增加了1927年之前“军歌”的发展历史，补充了20世纪20—30年代音乐表演、音乐社团方面等内容。该书除了在正文中详细介绍诸如北京大学音乐研究会、上海大同乐会、北京爱美乐社、国乐改进社等重要音乐社团外，亦对其他音乐社团作了扼要介绍，书中提及的音乐社团多达117个。

此外，由夏滟洲编著的史学专著《中国近现代音乐史》⑤⑥，

---

① 汪毓和：《中国近现代音乐史》，中央音乐学院内部教材，1963年，第35页。

② 汪毓和：《中国近现代音乐史》，北京：人民音乐出版社，1984年。

③ 汪毓和：《中国近现代音乐史》，北京：人民音乐出版社，1994年。

④ 汪毓和：《中国近现代音乐史》，北京：华乐出版社，2002年。

⑤ 该书原系西安音乐学院“中国近现代音乐史”共同课教材，系在几年的教学实践的基础上，吸收部分他人专题研究成果而整理出版的。在音乐社团研究方面，仅有几个不同于汪著的社团，如“西安鼓乐社”等。

⑥ 夏滟洲：《中国近现代音乐史》，上海：上海音乐出版社，2004年。

其编写体例与汪著大致相同，所介绍的音乐社团数量约有70多个，基本没有超出汪著的音乐社团研究范围，此处不作详细分析了。

兹将汪著的几个版本对音乐社团介绍的具体情况列表如下①（表中的数字为相关社团首次出现的页码）：

版本 音乐社团	1963年版	1984年版	1994年版	2002年版
四大徽班	4	10	10	10
易俗社	6	12	13	12
奎德社	6	12	13	12
喜连成班		12	13	
戏曲改良公会		11	13	12
三庆会		10	13	12
九嶷社				13
天韵社	32	13	15	13
文明雅集	7	13	15	13
钧天集	7	13	15	13
清平集		13	15	13
德音琴社	7	13	15	13
大同音乐会		15		
戏剧改良社			12	15
喜连成班	6			15
九嶷琴社				15
上海公共管乐队			19	19
赫德乐队			20	19

① 表中的社团名称可能是同一团体在不同阶段的名称，如北京大学音乐团、北京大学音乐研究会、北京大学音乐传习所等；或者是同一团体的不同称谓，如中苏之友社、中苏音乐协会、中国新兴音乐研究会等。为便于对照，这样的社团在表中均单独列出。

（续表）

版本 音乐社团	1963 年版	1984 年版	1994 年版	2002 年版
今虞琴社	32	47	61	45
春柳社				49
音乐讲习会				55
亚雅音乐会			31	55
国民音乐会			31	55
夏季音乐讲习会				55
上海贫儿院管弦乐队				55
光裕社	23			67
普裕社	23			67
润裕社	23			
四季春班	31	45	74	
丹桂剧团		46	60	74
雪声剧团	31	46	60	74
清音歌曲改进会	22	37		
楚剧演员训练班	31	46	60	74
楚剧抗敌宣传队		46	60	74
国乐研究社	32			
国乐改进社	34	51	59	75
大同乐会	32	47	61	75
云和乐会		47		
霄兆国乐会	32	47	61	75
吴平音乐团			61	75
国乐研究社	32	47		
上海国乐研究会		47		75

（续表）

版本 音乐社团	1963 年版	1984 年版	1994 年版	2002 年版
中国管弦乐队			61	75
素社		49		77
广东省国乐研究会		49	64	77
富连成班	29	43	57	78
广东戏曲研究所				79
昆曲传习所	29	44	58	79
二合班	30			
庆春班				79
永盛和班	30	44	58	79
南通伶工学校		44	57	78
美善社				82
中华音乐会				82
国乐研究社			61	83
暑期国乐研究会				83
海潮音乐社				83
杭州国乐研究社				83
乐林国乐社				83
上海俭德国乐团				83
广州聚隆音乐社				83
南京梅庵琴社				83
北京大学音乐团		50	64	85
北京大学音乐研究会	34	50	64	84
中华美育会	34	50	66	84
北京乐友社				84

（续表）

版本 音乐社团	1963 年版	1984 年版	1994 年版	2002 年版
上海国乐研究社			61	84
北京爱美乐社	64	50	66	84
北京中华乐社				84
中华口琴会				84
大众口琴会				84
海工部局管弦乐队		52	19	89
上海公共乐队				89
北京音乐传习所				93
明月歌舞剧社	66	118	87	135
战斗剧社	60	89	109	162
八一剧团	60			162
工农剧社	60	89	109	162
蓝衫团	61	89	109	163
江西省推行音乐教育委员会	64	95	117	179
上海管弦乐团				173
中苏音乐学会	78	120	146	218
中华交响乐团		120	215	299
左翼剧联音乐小组				219
中国新兴音乐研究会	78	120	146	222
歌曲研究会	78	123	159	229
业余歌咏团	79	121	159	229
歌词曲作者联谊会		122	160	230
群众歌咏会	79	121	160	230
歌曲作者协会	79	123	160	230

（续表）

音乐社团＼版本	1963年版	1984年版	1994年版	2002年版
铜锣合唱团		138	166	238
中华全国歌咏协会	97		172	247
伪满新京交响乐团			208	279
伪满新京吹奏乐团			208	279
伪满新京合唱团			208	279
伪满哈尔滨交响管弦乐协会			208	279
北京合唱团				280
北京交响乐团				280
中华音乐协会			211	230
国乐研究会				231
中国管弦乐队				231
古风音乐会			210	231
熏风音乐会			210	231
中央训练团音乐干部训练班			211	296
中国音乐学会	118	172	212	296
中华全国音乐界抗敌协会	118	172	212	296
上海音乐馆		171	210	280
国立礼乐馆		172	211	296
新音乐社	119	173	224	296
育才学校音乐组	121	174	215	299
孩子剧团	121	174	215	299
新安旅行团	121	174	215	299
励志社管弦乐队				299
台湾交响乐团			216	299

（续表）

版本 音乐社团	1963年版	1984年版	1994年版	2002年版
星海合唱团	122	175	217	300
民主合唱团	122	175	217	300
山歌社	126	183	224	307
边区音乐抗敌协会		188	256	330
边区音乐界协会		188	256	330
抗日军政大学合唱团		188	256	330
延安合唱团		188	256	330
中国民间音乐研究会	131	191	191	333
民众剧团		192	261	335
平剧研究院	132	193	261	335
中央管弦乐团		216	286	344

其他中国音乐通史类的著作有吴钊、刘东升的《中国音乐史略》①，孙继南、周柱铨的《中国音乐通史简编》②，陈秉义的《中国音乐通史概述》③，凌瑞兰的《20世纪中国音乐史略（修订版）》④，陈应时、陈聆群的《中国音乐简史》⑤等。

在中国近现代音乐区域史方面的著作有凌瑞兰的《东北现代

① 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社，1983年、增订本1993年。

② 孙继南、周柱铨：《中国音乐通史简编》，济南：山东教育出版社，1993年。

③ 陈秉义：《中国音乐通史概述》，重庆：西南师范大学出版社，2003年。

④ 凌瑞兰：《20世纪中国音乐史略（修订版）》，哈尔滨：黑龙江人民出版社，2004年。

⑤ 陈应时、陈聆群：《中国音乐简史》，北京：高等教育出版社，2006年。

音乐史》[①]、刘欣欣等著《哈尔滨西洋音乐史》[②]等。从出版的时间分析，可以看出，汪著的修订版是受到了这些断代史专著的影响。如《东北现代音乐史》翔实介绍了从1919年至1995年间，东北地区音乐的发展历史，其中对音乐社团的介绍十分丰富，涉及的东北地区近现代音乐社团多达37个，特别是书中关于东北抗日联军以及伪满宫廷的音乐活动的研究成果，一度被纳入汪著第二次修订版的写作之中。

《哈尔滨西洋音乐史》是专门介绍20世纪上半叶，俄侨、日本侵略者以及国人在哈尔滨有关西洋音乐活动的专著，书中介绍了25个较为重要的音乐社团，分别是：哈尔滨东清铁路管理局交响乐团、哈尔滨东省铁路管理局交响乐团、哈尔滨轻歌剧团、哈尔滨歌剧团、哈尔滨中东铁路管理局交响乐团、哈尔滨北满铁路管理局交响乐团、乌克兰轻歌剧团、哈尔滨爵士乐队、哈尔滨口琴社、哈尔滨交响管弦乐协会交响乐团、哈尔滨交响管弦乐协会歌剧团、哈尔滨交响管弦乐协会合唱团、哈尔滨芭蕾舞团、俄罗斯古老艺术研究会、哈尔滨交响管弦乐协会吹奏乐团、哈声乐团、哈尔滨市府乐队、哈尔滨大学文工团、东北鲁艺文工团一团、二团、三团、四团、哈尔滨铁路文工团、东北音乐工作团、东北文协文工团等。

在中国近现代音乐专题史方面的著作有孙继南的《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》[③]、李双江主编的《中国人民解放军音乐史》[④]、陈志昂编著的《抗战音乐史》[⑤]等。

《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》主要从史料编

---

① 凌瑞兰：《东北现代音乐史》，长春：春风文艺出版社，1998年。

② 刘欣欣：《哈尔滨西洋音乐史》，北京：人民音乐出版社，2002年。

③ 孙继南：《中国近现代音乐教育史纪年（1840—2000）》，济南：山东教育出版社，2004年。

④ 李双江：《中国人民解放军音乐史》，北京：解放军文艺出版社，2004年。

⑤ 陈志昂：《抗战音乐史》，济南：黄河出版社，2005年。

年的角度介绍了与音乐教育相关的近现代音乐社团发起情况，如天津小站军乐队、音乐讲习会（东京）、天津军乐学队、乐歌讲习会（上海）、亚雅音乐会（东京）、国民音乐会、夏季音乐讲习会（上海）、直隶学务公所附设音乐体操传习所、上海贫儿院音乐部管弦乐队、天津私立第一中学堂军乐队、北京西什库音乐传习所、黑龙江音乐传习所、北京大学音乐研究会、中华美育会、河南第一师范学校音乐研究会、中华教育改进社音乐教育委员会、北京大学附设音乐传习所、北京大学管弦乐队、国乐改进社、北京爱美乐社音乐学校、江西省推行音乐教育委员会、左翼剧联音乐小组、国民政府军政部军乐研究会、上海剧院乐剧训练所、浙江省立音乐馆、上海音乐馆、广西省艺术师资训练班、育才学校音乐会等。

《中国人民解放军音乐史》是研究部队音乐社团的重要参考资料。该书由绪论、上篇、下篇、结语、附录五部分构成。其中，上篇3章分别描述了土地革命战争时期、抗日战争时期、解放战争时期的我军音乐，下篇4章记录了新中国成立后30年及改革开放20年来的我军音乐成就，附录简要介绍了我军现存的主要文艺团体，收录了建军以来各个历史时期共2000多位军队音乐家的资料。

《抗战音乐史》重点介绍和论述了抗战前后各个历史阶段涌现出来的音乐家及其作品。尽管该书介绍的音乐社团并不多，但对于左联音乐小组、中华全国歌咏协会、新音乐社、中国民间音乐研究会等音乐社团的抗战音乐活动有着较为详细的介绍，惜对国统区的抗战音乐社团活动的介绍不够深入。

学术期刊中的音乐社团

20世纪80年代以来，关于中国近现代音乐社团的研究论文逐渐增多，这些研究成果不仅将音乐社团研究拓宽、拓深，而且直接影响了近现代音乐史学专著的推陈出新。

韩国镄的《中国现代军乐肇始初探》①根据国外现存音乐史料，初步考证了我国军乐队的发端——“赫德乐队”和袁世凯新军乐队的发展概况。

高秋的《新音乐社述略》②是作者对参加“新音乐社”部分当事人的采访，与“新音乐社”所创办的几十种刊物相对照，将“新音乐社”的发展历史从1939—1950年分为五个阶段，略述了“新音乐社”的发展过程。

陈良的《风暴之歌——回忆四十年代上海歌咏活动》③以回忆录的形式记述了抗日战争胜利后，“新音乐社”在上海组织学生歌咏活动的情形。

吕金藻、韩月芳的《中国20世纪上半叶音乐社团编年纪实》④以编年史的角度较为全面地简介了1900—1949年间在中国出现的主要音乐社团170余个。

谢功成的《“山歌社”成立的前前后后——在中国现代音乐史研讨会上的发言》⑤以回忆与史料相结合的方式，介绍了抗日战争胜利前后成立于国民政府陪都重庆青木关国立音乐院的学生音乐社团——“山歌社”的发展过程。

俞玉滋的《从〈新音乐〉月刊看李凌同志的编辑思想》⑥介绍了以李凌、赵沨为代表的进步音乐工作者，在中国共产党的直接领

---

① 韩国镄：《中国现代军乐肇始初探》，《音乐艺术》1981年第3期，第5—14页。

② 高秋：《新音乐社述略》，《音乐研究》1982年第2期，第96—100页。

③ 陈良：《风暴之歌——回忆四十年代上海歌咏活动》，《中央音乐学院学报》1983年第2期，第41—46页。

④ 吕金藻、韩月芳：《中国20世纪上半叶音乐社团编年纪实》，《音乐爱好者》1992年第1—6期，第39—40、40—41、39—41、30—31、38—39页。

⑤ 谢功成：《“山歌社”成立的前前后后——在中国现代音乐史研讨会上的发言》，《音乐研究》1992年第1期，第6—12页。

⑥ 俞玉滋：《从〈新音乐〉月刊看李凌同志的编辑思想》，《音乐研究》1994年第2期，第7—9页。

导下，于1939年成立的“新音乐社”的公开出版物——《新音乐》月刊（1940年1月初版）的出版情况。在我国近现代音乐史上，《新音乐》是革命性最强、销售量最大、时间最长、影响最广的音乐刊物，也是指导无产阶级音乐社团活动最有影响的刊物。

朱汉城的《1949年以前的清华大学的音乐教育》[①]介绍了此期间清华大学的音乐社团的发展概况：清华大学于1912年创办“音乐团”与“唱诗团”，1916年成立学生乐团，1920年9月成立“国声社”，1933年由时任清华大学音乐委员会主任的赵元任发起并成立“琴韵歌声会”，1935年成立“剧艺社”等。

王同的《对“大同乐会”在现代国乐演进中的认识》[②]是研究在五四新文化运动的推动下，创立于1920年的“大同乐会”的参考资料。“大同乐会”属这一时期国乐复兴方面的“实验型”社团，它在中国现代音乐史上存续了17年之久（1920—1937），从历史眼光来看，这个由知识分子和社会职员组成的音乐社团，在现代国乐演进的历史中，以其对我国传统音乐的重新诠释，展示了独特的风貌。

刘新芝的《赵沨与新音乐社》[③]将赵沨在“新音乐社”的活动分为三个时期：重庆时期、桂林时期、上海时期，来叙述赵沨对“新音乐社”的活动开展所做的贡献。

冯明洋的《浩歌声里请长缨——桂林抗战音乐运动述论》[④]概

---

① 朱汉城：《1949年以前的清华大学的音乐教育》，《中央音乐学院学报（音乐与表演版）》1999年第2期，第73—76页。

② 王同：《对“大同乐会”在现代国乐演进中的认识》，《南京艺术学院学报》1999年第2期，第36—39页。

③ 刘新芝：《赵沨与新音乐社》，《中央音乐学院学报》1996年第3期，第20—23页。

④ 冯明洋：《浩歌声里请长缨——桂林抗战音乐运动述论》，《中国音乐学》2002年第2期，第59—85页。

括了自1938年10月至1944年11月这6年间桂林音乐生活中的重大事件、主要活动、著名社团、报刊、作品、人物动态等，提供了我国抗战音乐史上丰富多彩、独具特色的珍贵史料。

李岩的《朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及柯政和》①描述了20世纪20年代北京师大音乐组织“西乐社”及“爱美乐社”的大致发展轮廓，并对自1927年上海“国立音乐院”成立后，中国音乐中心基本形成南移态势的结论有待存疑。笔者认为：“西乐社”及“爱美乐社”会同北京音乐界所操作的种种音乐行为，保持并稳固了北京中国现代音乐文化北方中心的地位。

梁茂春的《北京大学与中国音乐教育——为北京大学与艺术高级教育学术论坛而作》②介绍了在五四运动精神指导下建立起来的“北大音乐传习所”——这个“仿世界大学通例”建成的中国第一所专业音乐教育机构，是蔡元培“兼容并包”学术观念的产物。该文回顾了北大重要音乐史实：《音乐杂志》的创办、中国第一个管弦乐队的成立、中国第一部管弦曲的诞生等过程。

路畅的《抗战胜利前后的山西大学音乐社团》③介绍了抗日战争胜利前后山西大学的“回声歌咏队”、“晋南剧社”、“国乐研究会”、“山西大学话剧团”等几个音乐社团及其活动。

戴俊超的《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》④认

---

① 李岩：《朔风起时弄乐潮——20世纪20年代的西乐社、爱美乐社及柯政和》，《音乐研究》2003年第3期，第34—43页。

② 梁茂春：《北京大学与中国专业音乐教育——为北京大学与艺术高级教育学术论坛而作》，《黄钟》2004年第1期，第7—11页。

③ 路畅：《抗战胜利前后的山西大学音乐社团》，《山西大学学报（哲社版）》2006年第5期，第105—106页。

④ 戴俊超：《国立音乐院“山歌社”及其活动历史回顾》，《中央音乐学院学报》2007年第1、2期，第5—12、51—57页。

为：以往对于“山歌社”的研究多从“进步学生社团”或“学生运动社团”的视角出发，主要以民族化和声的内容来介绍其音乐成就。该文在搜集史料、采访部分当事人、分析前人研究成果的基础上，将“山歌社”的活动历史按照时间线索分为“重庆时期”、“遵义时期”和“南京时期”来进行较为全面的史实研究。

程美宝的《近代地方文化的跨地域性——20世纪二三十年代粤剧、粤乐和粤曲在上海》[①]着眼于研究20世纪20—30年代粤剧、粤乐和粤曲在上海的文娱组织及其活动，认为这些社团组织一方面吸纳了其他剧种和音乐文类的特色；另一方面，其本来不一定十分明显的地域标签，也在这种特殊的情境中得到强化。而近代中国“地方文化”的特性，往往是在跨地域情景中塑造和突显。当时粤乐的创作和实践活动，更是在一个探索何谓“国乐”的大语境中进行的。

硕博论文中的音乐社团

吴少静的《近代福建海上音乐交流的初步研究（1840—1949）》[②]，从西洋音乐通过教会学校及其音乐社团输入福建和福建传统音乐通过华侨输入东南亚两方面来论述此间（1840—1949）中外音乐交流历史，主要介绍了教会学校里附设的乐队、合唱队的音乐活动，也介绍了南音社团及福建音乐社团在东南亚的音乐活动概况。

---

① 程美宝：《近代地方文化的跨地域性——20世纪二三十年代粤剧、粤乐和粤曲在上海》，《近代史研究》2007年第2期，第1—17页。

② 吴少静：《近代福建海上音乐交流的初步研究（1840—1949）》，福建师范大学硕士论文，2003年。

万钟如的《佛山地区民间曲艺社团“私伙局”研究》[①]，对长期流行于佛山地区民间曲艺社团——“私伙局”进行了个案型研究。从历史学、社会学、民俗学的视角，以广东佛山高明区为中心进行实地调查，对“私伙局”的产生、发展及繁荣状况进行分析和解释，力求窥视岭南音乐文化变迁的轨迹，得出规律性的认识。

郑红的《浙派琴史初探》[②]，从浙派古琴的历史成因入手，系统介绍了浙派古琴的历史发展脉络，提出“浙派”的发展可分为四个阶段：初兴、繁荣、衰微和复起。分析了“浙派”的传播情况，认为“浙派”的传播与教育包括家族及师徒传承、宫廷传播和社团传播等。文中简介了民国期间的“复起”时期中的“浙派”古琴社团：“青溪琴社”、“中州琴社”、“天风琴社”、“今虞琴社”等。

陶诚的《“广东音乐”文化研究》[③]，对这一时期的广东音乐社团“民间乐社及私火局”进行介绍。文中重点介绍了广州、上海、香港三个广东音乐较为发达地区的音乐社团。其中以广州为轴心的珠江三角洲地区的代表性音乐社团有：民镜音乐社、宿舍俱乐部、庆云音乐社、聚隆音乐社、律吕源音乐社、震霞音乐社、番禺何氏家族音乐社、佛山精武体育会音乐戏剧部、中山小雅山房乐社、小蔷薇音乐社、秦社、澳门淘声音乐社、角社、一鸣音乐社、今雨音乐社等；当时上海的广东音乐社团有：中华音乐会、上海工界协进会粤乐部、上海精武体育会粤乐组、中华音乐社、怡社、俭德储蓄会粤乐组、松柏社、三余社、芩南社、海山社、维志社、永安乐社、华联同乐会、永安纱厂粤乐组、永安百货公司粤乐组、新

① 万钟如：《佛山地区民间曲艺社团“私伙局”研究》，中国艺术研究院硕士论文，2005年。

② 郑红：《浙派琴史初探》，福建师范大学硕士论文，2007年。

③ 陶诚：《“广东音乐”文化研究》，福建师范大学博士论文，2003年。

新公司粤乐组、杏花楼粤乐组、印签业粤乐组、丽华公司粤乐组、中华公司粤乐组、有信公司粤乐组、大三元粤乐组、上海市港务局粤乐组、新亚酒店粤乐组、黄浦区饮食业粤乐组、新亚酒楼粤乐组、华社粤乐会、海关俱乐部粤乐组等；以香港为中心的乐社有：钟声慈善社音乐部、香港中华音乐会、琳琅镜社音乐会、南华体育会音乐部、颂声慈善社中乐部、精武体育会粤乐部、孔圣会粤乐部、青年会粤乐部、中华游乐会中乐部等。

王静怡的《马来西亚华人传统音乐的传承与变迁》①设有专门章节介绍马来西亚华人传统音乐中“众多的社团组织”，介绍了马六甲明星慈善社剧务社粤剧组、槟城南洋同奉善堂的潮剧组、槟城顺德会馆的音乐剧务组、马六甲同安金厦会馆音乐部等四个音乐社团的发展历史。

阮弘的《江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观》②在第三、四两章中论述了江南丝竹和广东音乐于20世纪初期至1949年之间在上海的发展态势，将其中主要社团和代表人物、乐队的基本组合形式、登台演出、电台播音和电影配乐、唱片录制、书谱出版物等方面进行对比论述，分析了江南丝竹与广东音乐社团在上海兴盛的原因，以及这两大乐种从文化市场走向文化与商业结合的过程中，所受到的城市文化的影响。

王英睿的《二十世纪的中国筝乐艺术》③在其第一章对20世纪初至1948年之间主要筝乐社团在各地民间及大城市中的传承与交流状况进行梳理，认为此间各具地方特色的筝乐社团是筝乐艺术发展的主要载体，而主要的传承方式是筝人之间的“口传心授”。

---

① 王静怡：《马来西亚华人传统音乐的传承与变迁》，福建师范大学博士论文，2003年。

② 阮弘：《江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观》，上海音乐学院博士论文，2006年。

③ 王英睿：《二十世纪的中国筝乐艺术》，中国艺术研究院博士论文，2007年。

其他文献中的音乐社团

在与中国近现代史有关的音乐家传记、回忆录等著作中，常常散见一些关于其间音乐社团的介绍。如廖崇向的《乐坛谈往》[①] 中选录了廖辅叔先生的两篇关于音乐社团的文章——《记乐艺社》和《音乐艺文社》，是属于以资料研究与回忆录相结合的方式写成的。其他类似的专著还有：

艾克恩的《延安文艺运动纪盛（1937.1—1948.3）》[②]一书以月为序，将1937年至1948年间的延安文艺大事逐一排列，介绍了众多延安文艺时期音乐社团的活动。

廖辅叔的《萧友梅传》[③]对萧友梅先生的一生工作与生活作了详尽记载，其中有关北京大学音乐传习所、北平艺术专门学校、国立音乐专科学校等我国第一批专业音乐院校中成立的音乐社团活动记录，值得我们参考和进一步考证。

向延生主编的《中国近现代音乐家传（一、二、三、四）》[④]汇集了314位音乐家的评传或自传，对于这些音乐家参与的音乐社团活动也有大量记述，提供了关于中国近现代音乐社团的一批重要参考资料。

陆华柏是我国专业艺术教育培养出来的第二代作曲家、音乐教育家。他早年在“武昌艺专”学习和任教，之后的活动涉及桂林、福建、江西、香港、湖南、北京。其工作、生活与很多音乐社团相

---

① 廖崇向：《乐坛谈往》，北京：华乐出版社，1996年。

② 艾克恩：《延安文艺运动纪盛（1937.1—1948.3）》，北京：文化艺术出版社，1987年。

③ 廖辅叔：《萧友梅传》，杭州：浙江美术出版社，1993年。

④ 向延生：《中国近现代音乐家评传（1、2、3、4）》，长春：春风文艺出版社，1994年。

联系，在戴鹏海的《陆华柏音乐年谱》① 一书中多有涉及。

徐君跃、徐晓英的《浙派古琴艺术》② 是一部研究浙派古琴艺术发展史的专著，其中对浙派古琴的历代著名琴家活动有专章介绍，尤其是对西湖琴社（其前身为“西湖月会”）有较为详细的介绍，在其附录中有《西湖琴社60年大事纪》的专文。

可以说，还有大量的与中国近现代音乐社团相关的文献，如在五大音乐集成③ 中，大都将有关中国传统音乐班社的内容放在附录中作介绍。在不少文艺团体发展史及高等院校校史中，也有关于其中的音乐社团介绍。在外文文献方面，也有少量关于此间音乐社团的研究成果，④ 相比之下，外文文献的史料基础并不是十分扎实，但我们可以从其研究方法与史论视角中得到借鉴与启示。

从以上关于中国近现代音乐社团的研究状况分析来看，迄今为止关于中国近现代音乐社团的研究大抵是个别研究多，综合研究

---

① 戴鹏海：《陆华柏音乐年谱》，广西艺术学院内部出版，1994年。

② 徐君跃、徐晓英：《浙派古琴艺术》，上海：上海文艺出版社，2006年。

③ “五大音乐集成”系指《中国民间歌曲集成》、《中国戏曲音乐集成》、《中国民族民间舞蹈集成》、《中国曲艺音乐集成》和《中国民间器乐集成》，是由文化部、国家民族事务委员会和中国音协共同发起、组织的大规模民间音乐收集、整理、出版活动。此项工作从20世纪50年代开始，至90年代基本结束，初步完成了除港、澳、台之外的以省为单位的分卷编撰出版工作，余下的收尾工作由全国艺术科学规划领导小组负责实施。五大音乐集成的编撰，促进了我国非物质文化遗产的保护，为其后的研究打下了一定的资料基础。

④ 如：（1）Stephen Jones and Xue Yibing: *The Music Associations of Hebei Province, China: A Preliminary Report* Ethnomusicology, Vol. 35, No. 1, (Winter, 1991), pp. 1 - 29J, (2) Lawrence Witzleben: *Jiangnan Sizhu Music Clubsin Shanghai: Context, Concept and Identity*, Ethnomusicology, Vol. 31, No. 2, (Spring - Summer, 1987), pp. 240 - 260, (3) Bell Yung: *Historical Interdependency of Music: A Case Study of the Chinese Seven - String Zither*. Journal of the American Musicological Society, Vol. 40, No. 1, (Spring, 1987), pp. 82 - 91, (4) Nancy Yunhwa Rao: Racial Essences and Historical Invisibility: *Chinese Opera in New York*, 1930's. Cambridge Opera Journal, Vol. 12, No. 2, (Jul., 2000), pp. 135 - 162 等。

少，而从纵横两方面把现代音乐社团作完整性的专题史研究似乎还是空白。即使是前期关于音乐社团的个案性研究，也大多存在着对于史料的运用不够全面、评述不够中肯的弊端。限于当时的理论水平与研究方法的局限，还显露出对音乐社团的总体研究数量不足、研究的音乐社团的分布范围不广、对音乐社团的纵横研究不透等诸多问题。不仅如此，不少文献中关于此间音乐社团的介绍大多具有“转载”的性质，即使是带有史料性质的部分研究成果，也由于目前历史研究视角与方法论上的扩展而显现出一定程度上的片面性和主观性，需要在史料上进行重新审视。

如前所述，对于音乐社团的研究不仅可以统揽音乐史料，还可以从其产生、发展、流变的过程来较为全面地理解中国近现代音乐发展历史的基本概貌，从而达到更为全面、客观的历史认知。可以说，音乐社团作为特殊的文化群体，其研究成果应该整合纳入中国近现代音乐史体系之中，以便有助于写出更为全面而可信的中国近现代音乐史。近年来，在中国近代史学界，对于一些专业社团研究已成为学术热点，加之国际社会学对于非政府组织（NGO）的理论研究模式也日渐成熟，故在中国近现代社团的专题研究方面，目前的确有着较为广阔的空间，主要表现在如下方面：

1. 对中国近现代音乐社团的全面研究，将从大量的人物群体活动视角出发来清理史实，从音乐社团专题史的研究视角来丰富和拓展中国音乐史学的研究领域。

2. 开展对中国近现代音乐社团的研究，将有助于为我国近现代音乐社团写出专门史（这一工作在其他的一些艺术门类业已完成或开始进行），可以起到填补空白或抛砖引玉的作用。

3. 新的时期，海内外关于中国近现代音乐史的研究成果在新史料不断发掘的基础上有了长足的发展，与此同时，两岸三地对于中国近现代音乐史的评述方面尚有一定分歧，本课题的研究将能丰富中国近现代史的研究成果、弥合某些分歧。

4. 当今现代社会提倡“小政府、大社会”的新格局，民间团体将会有一个新的发展，研究中国近现代音乐社团的嬗变和流布，无疑将会对当代音乐社团的健康发展有着重要的借鉴意义和指导作用。

中国音乐年鉴·2008·
·专题研究·

2007年仪式音乐研究综述[①]

孟凡玉

本年度仪式音乐研究以各类仪式音乐为研究对象，从其学科基本归属来看，它主要属于民族音乐学（音乐人类学）范畴，从事该领域研究的人员也多为具有民族音乐训练背景的学人。同时，由于仪式音乐自身的复杂性，研究中不可避免地会涉及音乐学、民族学、人类学、历史学、民俗学、社会学等多种学科，出现学科交叉现象。本文所涉及的研究成果主要是以仪式音乐为研究对象、以民族音乐学理论和方法为研究基础的理论成果。

① 本文承徐海波协助搜集资料，特致谢意！

宗教仪式音乐研究

本年度与仪式音乐研究关系密切的宗教音乐研究，涉及佛教、道教、基督教等音乐领域。

格曲①从诵经音乐沿革与意义、诵经调音乐的使用场合与仪式、诵经调音乐的基本种类、诵经调的音乐特点四个方面对西藏佛教诵经音乐进行了概括性介绍和说明。

李华②从塔尔寺羌姆概况及其“法王舞”中的角色、“法王舞”的乐队与音乐结构、“法王舞”的音乐形态特征三个方面论述了“法王舞”的音乐表现特征，认为宗教音乐具有通神、祭神、娱神、服务于教义的文化功能。

觉嘎③从诵经音乐、寺院器乐音乐、羌姆乐舞音乐、藏传佛教音乐中的音响组合几个方面对藏传佛教音乐作了较为深入的研究，认为“艺韵九态”、“七种音品”、“戏剧五支”、“乐舞三旨”、“音词曲度”等与人们的信仰、道德、审美等有着密切关系。

关京伟④在对内蒙古呼和浩特大昭寺阴历诵经法会仪式及其音乐较为详尽的记录基础上，分析了仪式音乐的特征，认为仪式音乐各种因素在整个仪式中发挥着各自的功能，相互交融为一个不可分割的整体。

---

① 格曲：《西藏佛教诵经音乐概说》，《西藏艺术研究》2007 年第 2 期，第 14—20 页。

② 李华：《塔尔寺羌姆——“法王舞”宗教音乐研究》，《青海师范大学学报（哲学社会科学版）》2007 年第 1 期，第 73—78 页。

③ 觉嘎：《藏传佛教音乐的缘起与发展》，《法音》2007 年第 7 期，第 42—48 页。

④ 关京伟：《大昭寺诵经仪式及其寺庙法器演奏的个案调查》，《内蒙古大学艺术学院学报》2007 年第 4 期，第 92—98 页。

陈华丽[①]在实地考察的基础上，描述了武汉归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及仪式音乐情况，并对仪式音乐作了较为细致的分析，认为梁皇宝忏音乐多来源于民间，甚至直接加入了通俗音乐的成分，世俗化明显，属于远于仪式的表面层次佛教音乐。

郭朝庭、阂承龙[②]以保山洞经的由来、保山洞经的现状、保山洞经的继承和发扬几部分，对云南保山洞经和音乐作了初步探讨，认为洞经源于道教，以道教经典为基础，并涉及儒教、佛教、道教的诸多神灵，洞经主要有祭祀、宣教和娱乐三大功能。

南鸿雁[③]在文献资料和实地考察基础上，从土山湾乐队与仪式音乐、音乐文本方面对沪宁杭地区民国时期天主教音乐作了较为深入的探讨，涉及乐谱印刷、乐队历史、朝圣、庆典、乐谱文本等方面问题研究。认为天主教音乐真正开始在中国发展是鸦片战争之后，天主教音乐在中国的本土化是西方文化与中国本土文化互动的结果。

杨民康[④]撰文对《圣经·旧约》中的犹太教圣殿祭祀及其仪仗乐队和唱诗班资料作了细致的梳理与分析，然后，从祭祀活动中的歌舞及礼仪乐队、仪式音乐中的打击乐“标点”用法、从事歌舞音乐表演的徭役群体、犹太国王的祭司身份等几个方面对有关犹太圣殿与云南少数民族祭祀音乐作了深入比较，认为古代犹太教圣殿祭祀歌舞礼仪乐队旧式表演及社会音乐习俗与今天云南少数民族地

---

① 陈华丽：《归元禅寺水陆法会外坛梁皇宝忏仪式及其音乐分析》，《艺术探索》2007年第6期，第5—11页。

② 郭朝庭、阂承龙：《保山洞经初探》，《今日民族》2007年第12期，第21—26页。

③ 南鸿雁：《沪宁杭地区的天主教音乐——民国时期相关仪式音乐与音乐文本的个案研究》，《南京艺术学院学报》2007年第4期，第7—21页。

④ 杨民康：《圣经·旧约中的犹太教圣殿祭祀音乐解析——兼涉与云南少数民族基督教仪式音乐的几点比较》，《黄钟》2007年第1期，第125—132页。

区的基督教仪式音乐习俗之间有许多一致性特点，认为形成原因既有二者都同基督教文化有较深渊源关系因素，也有彼此存在某些相类似的社会历史条件因素。

驱邪仪式音乐研究

本年度出现的驱邪、逐疫类仪式音乐论文以傩仪式和萨满仪式音乐为主。傩是一种历史非常悠久的驱邪仪式，在其漫长的历史发展过程中，衍化出各种民间艺术，并渗透到各类带有驱邪逐疫内涵的仪式之中。

孟凡玉发表了三篇有关安徽贵池傩仪式的研究文章，[①] 通过对安徽贵池东南部山区荡里姚村落里的傩仪式乐舞活动的全面考察，结合历史文献和实地考察所得资料，认为包括从形态简单、粗具舞蹈意义的仪式行为以及初具音乐属性的有节奏的呼喊，到跌宕起伏的歌唱和成熟完整的戏曲演出，构成了以驱邪纳吉和生殖崇拜的文化内涵为核心的一系列各种层次的“文化表演”（cultural performances）。并论证傩仪式乐舞活动中普遍存在的个人创造性，形成他的重要观点，即个人创造与文化传统之间是互相推动的矛盾共同体。

赵书峰《巫、傩民间祭祀文化的聚合体——湘西土家族梯玛信仰“集成”式描述及其仪式音声环境分析》[②]，从梯玛信仰所处的地理人文背景、梯玛信仰的仪式行为、梯玛神歌的“音声环境”

---

① 孟凡玉：《村落中的文化表演——安徽贵池荡里姚村傩仪式乐舞活动考察报告》，《中国艺术学》2007年第2期，第130—150页；《从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第62—69页；《论傩歌“啰哩嗹”的生殖崇拜内涵》，《音乐研究》2007年第4期，第45—53页。

② 赵书峰：《巫、傩民间祭祀文化的聚合体——湘西土家族梯玛信仰“集成”式描述及其仪式音声环境分析》，《交响》2007年第2期，第21—26页。

等几个方面对湘西土家族的梯玛仪式音乐进行了较为深入的研究，认为巫、傩文化结合的土家族传统文化长期支配着土家族的信仰活动与社会生活，无论是在仪式行为、艺术形态、文化内涵等方面都有着浓厚的土家族巫师祭祀的民族特色。

王洁《南通僮子祭仪中的戏曲音乐因素》①，江苏南通僮子祭仪是傩的一种遗存。该文从僮子戏概述、僮子祭仪中的戏曲音乐因素、僮子祭仪与戏曲的关系三个方面论证僮子祭仪中直接或间接使用了大量的戏曲音乐元素，并向着戏曲方向发展，形成了僮子戏。

在本年度研究傩仪式音乐的成果之中还有博士、硕士学位论文。从中国期刊全文数据库优秀博硕论文中可以检索到的傩仪式音乐研究论文有两篇：

孟凡玉《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》②，以安徽贵池东南部山区的傩仪式音乐为主要研究对象，从微观研究入手，对一个典型村落以及周边相关村落的傩仪式音乐活动作了较为详尽的描述，并对音乐本体、场阈等符号内涵、文化功能等作了较为深入的文化阐释。

王洁《僮子戏音乐研究》③，从音乐学角度对江苏南通僮子祭祀仪式戏曲音乐元素、音乐形态风格特征以及僮子戏在中国戏曲音乐史上的特殊位置等方面作了较深入的研究。

萨满仪式是流传于我国北方地区一种重要的民间仪式，孕育了多种北方民间艺术。本年度出现的萨满仪式音乐研究成果中，刘桂腾发表在《乐府新声》上的“中国萨满音乐文化”系列研究论文引人瞩目。2007年《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）1—4期设

---

① 王洁：《南通僮子祭仪中的戏曲音乐因素》，《中国音乐》2007年第1期，第142—147页。

② 孟凡玉：《假面真情——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究》，中国艺术研究院博士学位论文，完成于2007年4月。

③ 王洁：《僮子戏音乐研究》，南京师范大学硕士学位论文，完成于2007年4月。

专栏，以民族为单元分期发布刘桂腾近年来的研究成果（2008 年又继续刊发该系列后续论文），集中发表了若干篇萨满仪式音乐研究论文。系列论文之一《满族萨满音乐》①、之二《蒙古族萨满音乐》②、之三《赫哲族萨满乐器》③、之四《鄂伦春族萨满音乐》④分别从萨满信仰、民间习俗、萨满仪式种类、萨满乐器形制、萨满音乐形态、萨满音乐特征等方面对东北满族、蒙古族、赫哲族和鄂伦春族的萨满仪式音乐及相关文化作了深入研究。

此外，2007 年萨满仪式音乐研究的重要成果还有以下几篇：

关杰的《关氏家族萨满祭祖仪式音乐研究》⑤ 一文，通过对黑龙江省宁安市依兰岗满族村关氏家族 2002 年 11 月 9 日至 11 日举行的萨满祭祖仪式活动全程的调查和采访，揭示了萨满祭祖仪式中音乐的运用同仪式活动背后的宗教信仰、思想、情感、心理的多方面、多层次的联系。

乌兰托娅的《试说萨满音乐对蒙古族与三少民族传统音乐的影响》⑥ 一文，认为萨满音乐对蒙古族、鄂温克族、鄂伦春族、达斡尔族传统音乐的影响有审美意识和民歌音乐形态两个方面，还影响了这四个民族的审美意识、传统音乐形态的形成、发展和演变的

① 刘桂腾：《满族萨满音乐》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 1 期，第 104—128 页。

② 刘桂腾：《蒙古族萨满音乐》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 2 期，第 78—95 页。

③ 刘桂腾：《赫哲族萨满乐器》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 3 期，第 96—107 页。

④ 刘桂腾：《鄂伦春族萨满音乐》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 4 期，第 110—118 页。

⑤ 关杰：《关氏家族萨满祭祖仪式音乐研究》，《中央音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 79—89 页。

⑥ 乌兰托娅：《试说萨满音乐对蒙古族与三少民族传统音乐的影响》，《内蒙古艺术》2007 年第 2 期，第 45—48 页。

全过程。

隋剑飞、杨叶青《阿克苏地区“皮尔”仪式音乐的调查与分析》①，对现存于维吾尔族中的一种为病人驱邪治病的原始宗教仪式“皮尔”进行了较深入的研究，认为“皮尔”就是古老的萨满仪式，虽然经历了佛教、伊斯兰教和一些外来文化的渗透，具体形态已经发生了很大的变化，但其沟通神、人的精神实质并未改变。

贾晓嵩的《安代仪式及其音乐形态初探》②，从安代与北方民族文化、安代仪式、安代的音乐和舞蹈、安代的社会功能几方面对蒙古族安代驱鬼、治病仪式音乐进行了较深入的研究，认为安代与萨满文化有相似之处，仪式目的是通过集体性的仪式活动获得一种超自然的力量，驱走病魔，以达到治病的目的。

另有对带一定驱邪色彩的超度仪式音乐的研究，如楚卓的《宜州壮族超度仪式音乐及其蜕变》③，对宜州市庆远镇的超度仪式音乐进行了调查研究，指出此仪式虽仍保留原来的法事程序，但仪式音乐却发生了诸多变化，认为这种变化（蜕变）来源于仪式自身的生态需要。

婚丧仪式音乐研究

婚丧仪式是普遍存在于各地民间的重要仪式，其仪式音乐也极为丰富。杨永兵的《晋南丧葬锣鼓考述》④，从丧葬锣鼓概况、丧

① 隋剑飞、杨叶青：《阿克苏地区“皮尔”仪式音乐的调查与分析》，《中央音乐学院学报》2007年第1期，第70—78页。

② 贾晓嵩：《安代仪式及其音乐形态初探》，内蒙古师范大学硕士学位论文，完成于2007年6月。

③ 楚卓：《宜州壮族超度仪式音乐及其蜕变》，《艺术探索》2007年第5期，第19—22页。

④ 杨永兵：《晋南丧葬锣鼓考述》，《天籁》2007年第2期，第57—65页。

葬锣鼓的乐器与乐队、丧葬锣鼓的乐谱与曲牌、丧葬锣鼓的音乐形态、丧葬锣鼓的社会功能五个方面对盛行于晋南乡村的丧葬锣鼓作了较为深入的研究，认为丧葬锣鼓在晋南民间乡村社会的丧葬仪式中扮演着重要角色，它既完整地保存了数千年传承下来的礼俗传统，又随着社会的变迁和为了适应新环境的需要部分地改变着自己的具体形态和模式。

杨秀昭的《仫佬族“打斋”仪式音乐》[①]，从“打斋”仪式概貌、“打斋”仪式音乐、音乐形态分析三个方面探讨了仫佬族丧葬礼俗中的“打斋”仪式音乐，认为仪式音乐以其特定的音响表达、诠释、丰富和强化了整个“打斋”仪式的深厚内涵，也是该民族传统音乐的重要组成部分。

杨宗红的《论土家丧葬歌的终极关怀》[②]，以丧葬歌曲的歌词为主要切入点，对土家丧葬仪式中的丧葬歌（又名孝歌）作了较为深入的研究，认为土家丧葬歌曲体现出土家人“慎终”的孝亲观、“追远”的感恩观和重视现世生活的生命观。

李彪的《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》[③]，对上饶县丧葬音乐的传承方式和在传承过程中所体现出来的特征作了初步的探讨，认为上饶的丧葬音乐主要来自道教音乐，丧葬音乐的传播途径大致有下列三种：祖传、拜师传习、旁观自学。

本年度另外一些关于丧葬仪式音乐研究的硕士学位论文主要有：

谢秀敏的《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承——禹州

---

① 杨秀昭：《仫佬族“打斋”仪式音乐》，《艺术探索》2007年第5期，第5—10页。

② 杨宗红：《论土家丧葬歌的终极关怀》，《黑龙江民族丛刊》2007年第4期，第155—159页。

③ 李彪：《江西省上饶县丧葬音乐传承初探》，《四川教育学院学报》2007年第3期，第103—104页。

地区吹打班调查与研究》①，从鼓吹乐历史嬗变、鼓吹乐在豫中地区的现状、鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承等方面对河南禹州地区吹打班进行了调查与研究，涉及吹打班在丧葬仪式中的音乐功能、礼俗关系、传统音乐文化流变与传承的途径等问题。

王小锋的《陇东丧俗仪式中的鼓吹乐研究》②，在田野调查报告的基础上，以陇东丧葬仪式发生过程为主线，从陇东民间丧葬习俗的传统和鼓吹乐概况、丧葬仪式的基本程序、鼓吹乐队的基本结构、陇东鼓吹音乐的历史与流变、民间丧俗仪式与鼓吹乐的关系等方面对陇东丧俗仪式中鼓吹乐的生存背景和社会、文化功能，作了较细致的描述和文化解释。

赵凌的《松木塘丧葬仪式音乐考述》③，研究对象是湖南桃江松木塘地区的丧葬仪式音乐，作者从地理文化背景、仪式音乐类型、音乐本体形态几个方面探究了其中蕴涵的文化意义，认为维系民间音乐生死存亡的关键在于社会的需求，一旦社会需求消失，民间音乐的衰亡就无法避免。

王霄潇的《湖北“堂祭”仪式音乐研究》④，从仪式与仪式音乐概述、个案调查、仪式音乐分析、文化阐释等几个方面对湖北汉族民间丧礼“堂祭”仪式音乐作了较为深入的研究，认为堂祭仪式音乐蕴涵着深厚的中国传统文化内涵，其产生的基础是中国封建社会的宗法制度和儒家传统孝道的文化价值观念，鬼神信仰、祖先

---

① 谢秀敏：《豫中鼓吹乐在丧葬礼俗中的流变与传承——禹州地区吹打班调查与研究》，内蒙古师范大学硕士学位论文，完成于2007年4月。

② 王小锋：《陇东丧俗仪式中的鼓吹乐研究》，西北师范大学硕士学位论文，完成于2007年5月。

③ 赵凌：《松木塘丧葬仪式音乐考述》，湖南师范大学硕士学位论文，完成于2007年3月。

④ 王霄潇：《湖北“堂祭”仪式音乐研究》，武汉音乐学院硕士学位论文，完成于2007年6月。

崇拜、巫术信奉等。由于其仪式的规范性，使得它的传承具有了一定的封闭性，这为它的保留打下较好的基础。

本年度婚礼仪式音乐研究有胡晓东、傅利民的《赣中南窑头打八仙音乐考察与研究》①，从历史概况、仪式个案描述、音乐形态、文化内涵几个方面对赣中南地区民间婚俗中的仪式音乐打八仙做了研究，对打八仙仪式音乐中存在的固定因素和可变因素作了较深入的分析。

祭祖和祭祀地方保护神仪式音乐研究

周显宝的《弦管表演中的历史记忆与文化认同（上、下）——闽南民间祭祖仪式与弦管表演的实地考查与研究》②，详尽地描述了厦门市南乐团的常规表演和弦管乐舞的创作与表演和两个民间弦管乐社的祭祖仪式与表演以及靖江安海中秋南音大会唱、祭郎君、踩街仪式与弦管表演，认为闽南弦管在高度现代化的都市中得以顽强生存，是因为她负载着当地人的价值观念和审美追求，他们在表演中找到了生活的宁静和乐趣，找到了生命的价值意义和自我的群体归属，找到了文化认同。

赵意明③从“做洪门”祭仪活动概况、“做洪门”祭仪的音乐以及“做洪门”祭仪音乐的社会功能与文化内涵三个方面对流传于金秀瑶族自治县茶山瑶村寨的一种祭祀宗族祖先的民间宗教活动

---

① 胡晓东、傅利民：《赣中南窑头打八仙音乐考察与研究》，《音乐研究》2007年第1期，第75—88页。

② 周显宝：《弦管表演中的历史记忆与文化认同（上、下）——闽南民间祭祖仪式与弦管表演的实地考查与研究》，《中国音乐学》2007年第2期，第67—76页；第3期，第53—62页。

③ 赵意明：《茶山瑶“做洪门”祭仪音乐研究》，《艺术探索》2007年第6期，第15—18页。

进行了较深入的剖析，重点分析了“做洪门”祭仪的音乐，对祭祀音乐的类型、祭祀音乐的形态特征、旋律及其发展手法、乐曲结构模式作了比较详细的论述。

赵焕春①从甘王传说、祭祀活动概况、祭仪音乐等几个方面对花蓝瑶祭祀地方神“跳甘王”仪式音乐活动做了研究，并从音乐类型、音乐形态特征两个方面对“跳甘王”祭仪音乐进行较为深入的剖析。

陈坤鹏②从“游神”祭祀活动概况、“游神”祭仪音乐、“游神”祭仪音乐的社会功能与文化内涵几个方面对大瑶山坳瑶祭祀地方保护神“刘大娘”仪式活动音乐作了较为深入的研究。

还愿仪式音乐研究

还愿仪式是指求神保佑的人在诉求目标实现后践行对神灵许下的报酬时举行的仪式活动。肖文朴③从“还愿”仪式的程序记述、“还愿”仪式的音乐类型、“还愿”仪式的音乐形态、仪式与音乐的关系、“还愿”仪式的信仰属性五个方面对桂东瑶族“还盘王愿”仪式和音乐作了较为详尽的描述和较为深入的文化阐释，认为该地域的“还盘王愿”仪式的信仰属性不是道教信仰，而是以盘王祖宗崇拜为主并大量吸收了其他宗教的有益因素。

---

① 赵焕春:《花蓝瑶“跳甘王”祭仪及其音乐》,《艺术探索》2007年第6期，第12—14页。

② 陈坤鹏:《坳瑶“游神”祭仪及其音乐》,《艺术探索》2007年第5期，第26—28页。

③ 肖文朴:《瑶族“还盘王愿”仪式及其音乐研究》,《艺术探索》2007年第5期，第29—37页。

林乐飞的《还愿仪式音乐研究——以河南宜阳为例》[①]，结合河南宜阳的还愿仪式音乐个案，从许愿和还愿概况、还愿的类型、还愿仪式中的人与音乐几个方面对还愿仪式音乐作了较为深入的研究。

庙会仪式音乐研究

吴凡[②]从庙会及白事仪式比较、群体仪式与家族仪式、文化空间及其特性、村落文化空间的两种类型、链接群体仪式与家族仪式的象征几个方面对山西北部的庙会乐班家族作了深入研究，认为乐班是具有特殊身份的"文化使者"，是国家文化与地方文化的中介，乐班有选择地将国家文化体系中的某些适宜知识转化为地方性理解，并纳入到地方文化系统之中加以运用。她同时将博士论文中的若干篇章单独发表，内容涉及民间乐班界定及话语阐释[③]以及乐班中的女性及其社会性别建构。[④] 前文从阳高县辖区内音乐类班社组织概述、乐班界定、乐班黑话几个方面对山西阳高县北部民间鼓吹乐班作了较为深入的研究。文章关注作为当地庙会与丧葬特定时空中的特殊群体——阴阳与鼓匠其人其乐如何在国家与社会的变迁中生存至今，对乐班的特殊用语进行深入剖析。后文从阳高北部三镇乐班中的女性成员、性别与社会性别、庙会禁忌及乐班音乐建构

① 林乐飞：《还愿仪式音乐研究——以河南宜阳为例》，中国艺术研究院硕士学位论文，完成于2007年3月。

② 吴凡：《庙会乐班家族——链接群体仪式与家族仪式的象征文化（下）》，《中国音乐学》2007年第1期，第51—61页。

③ 吴凡：《晋北民间乐班界定及话语阐释——以阳高县北部两类民间鼓吹乐班阴阳、鼓匠为例》，《交响》2007年第3期，第5—11页。

④ 吴凡：《乐班中的女性及其社会性别建构——以阳高县庙会中的乐班女性成员为例》，《天籁》2007年第3期，第61—70页。

中的社会性别等方面对阳高县庙会中的乐班女性成员及相关文化作了深入解析，并认为从当地的社会性别秩序到庙会中的禁忌和音乐表演所体现出来的社会性别三者之间有着交合重叠关系。

节庆仪式音乐研究

在各种民俗节日期间举行相关庆典仪式活动是一种普遍存在于我国南北各地的民间风俗。本年度出现的此类仪式音乐研究成果主要有：

张振涛①通过对山西大同怀仁县春节期间举办的民间花会音乐的调查和研究，以乐队中鼓的规格和乐队规模作为研究的切入点，深入探讨民间音乐组织的生存和发展机制。认为“国家在场”不但体现在官方组织的花会节目上，还体现在民间基层组织中官员们的参与程度上，政府不但改变了许多传统艺术品种的名目，也使活动的性质发生了根本的转变。

卢克刚②从民间信仰与“蚂节”的成因、活动内容和程序、“蚂节”仪式音乐三个方面对广西东兰、天峨等县壮族“蚂节”祭仪及其音乐作了较为深入的分析，并探讨了当地壮族民众的文化心理特征。

王晓坤③从社火中的火神会概述、社火中的艺术表演形式、社火中的鼓乐、社火中的“腊鼓驱疫”、豫北社火音乐的社会功能五个方面对豫北社火以及社火音乐作了初步探讨。

---

① 张振涛：《晋北采风二题——民间花会与国家在场》，《黄钟》2007年第1期，第101—105页。

② 卢克刚：《壮族“蚂节”祭仪及其音乐》，《艺术探索》2007年第5期，第14—18页。

③ 王晓坤：《乡风民俗中的豫北社火音乐》，《四川戏剧》2007年第3期，第60—61页。

范雪[①]从白族本主崇拜仪式的背景、"绕三灵本主节祭仪式"中的音声活动考察实录、绕三灵"本主节祭"音声活动中的结构分析三个方面对云南大理白族绕三灵节祭仪式进行较为深入的研究，认为大理白族"绕三灵"是白族独有的娱神娱人的民间狂欢节，凝聚了白族艺术的优秀传统精华，承载着白族这个民族古老的文化信息和原始记忆。

其他仪式音乐研究

涉及婚礼、葬礼、祭祖等多场合应用的仪式音乐研究，主要有：

杨红[②]从民间礼仪中的鼓吹乐班及其活动、民间礼仪中的鼓吹乐曲、民间礼仪中的鼓吹乐分析、民间礼仪与鼓吹乐的互动关系几个方面对鲁西南鼓吹乐作了较为详尽的描述和较为深入的分析。认为民间礼仪不是化石，而是现实生活的一部分，活跃其中的鼓吹乐连同活动地点、场合、时间、人物等因素与民间礼仪活动中的仪式与行为构成了极有活力的互动因素。

黄妙秋[③]从曲调种类与表唱场合、流变过程与传承状况、音乐特征几个方面对广西侗族民间祭祀仪式音乐中的"耶"（歌舞）、"款"（白话歌和吟诵）和"祭祀歌"（除"祭萨"以外的其他祭祀仪式中所唱歌曲的总称）作了较深入的研究，并对"符咒"以及演奏乐器作了初步探讨。

---

① 范雪：《大理"白族绕三灵节祭仪式"中的音乐叙事》，四川师范大学硕士学位论文，完成于2007年4月。

② 杨红：《民族音乐学田野中的音乐形态研究——鲁西南鼓吹乐的音乐文化风格探析》，《中国音乐》2007年第1期，第82—92页。

③ 黄妙秋：《广西侗族民间祭祀音乐之音乐学分析》，《艺术探索》2007年第5期，第22—25页。

傅佐东[①]从仪式与用乐、音乐分析、巫调与民歌三个方面对广西凌云县壮族民间旨在消灾除晦的仪式活动中的七十二巫调作了较深入的研究，对其产生原因、仪式与用乐情况、音乐特点及现状等进行了描述和分析。

黄志豪[②]从信仰及其祭祀活动概貌、祭祀音乐及其形态特征两个方面，对壮族僧公祭祀仪式音乐作了较深入的研究，指出僧公祭祀仪式音乐广泛使用于为死者做斋、超度亡魂、安祖、安墓、建庙、庆寿、赶鬼、祈禳等法事活动之中，认为壮族僧公祭祀仪式音乐是古傩、佛教、道教和儒教相结合的民间宗教音乐。

陈剑一[③]将“仪式音乐”概念引入传统音乐史学研究，认为这种研究思路可以使我们对中国传统音乐的观察多一些文化的视角，有可能较为深刻地揭示中国古代音乐的文化内涵，走出近百年来为西方音乐所异化的话语困境。

孟凡玉[④]从祭祖仪式音乐、驱邪仪式音乐、丧葬仪式音乐、庆典仪式音乐四个方面对《红楼梦》中的仪式音乐资料进行了较细致的梳理和分析，认为前三种仪式音乐的主要目的在于处理人与神、人与鬼的关系，而庆典仪式音乐的世俗化倾向明显，主要是服务于人的。

出版著作

本年度出版的仪式音乐研究著作主要有以下几种：

---

① 傅佐东：《凌云壮族七十二巫调》，《艺术探索》2007年第6期，第22—26页。

② 黄志豪：《壮族僧公祭祀音乐》，《艺术探索》2007年第5期，第11—13页。

③ 陈剑一：《仪式音乐中的古代礼俗音乐》，《文艺研究》2007年第10期，第155—156页。

④ 孟凡玉：《〈红楼梦〉中的仪式音乐及其文化内涵管窥》，《红楼梦学刊》2007年第2期，第239—266页。

齐琨的《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》[①]，是作者在博士学位论文基础上完成的专著，共分为绪论、第一章“名实辨析、源流考证及社区乐种背景”、第二章“1850—1949：乡村丝竹与礼乐教化”、第三章“1949—1967：群众文艺与政治宣传”、第四章“1978—2004：消费文化与文化市场”、第五章“清音传承与变迁的分析与阐释”、结论几部分，对流传在上海南汇一带的丝竹乐清音作了细致的描述和较为深入的文化阐释。

吴凡的《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》[②]，共分为绪论、第一章“仪式乐班的研究背景”、第二章“乐班概述”、第三章“庙会中的乐班及祈雨仪式”、第四章“乐班音乐建构”、第五章“庙会及乐班中被建构与反建构的女性”、第六章“谁是乐班的恩主”、第七章“庙会乐班家族”、结语“秩序空间中的仪式乐班”几个部分，对山西阳高县北部三镇的阴阳、鼓匠及其鼓吹艺术作了细致的描述和较为深入的文化阐释。该书是作者在博士学位论文基础上完成的专著。仪式空间、性别视角研究较有特色。该书附有田野工作日志摘录，从中可以了解一些研究过程中的趣事，也很有启发意义。

曹本冶主编的《中国民间仪式音乐研究·华东卷（上下卷）》[③] 及《中国民间仪式音乐研究·华南卷（上下卷）》[④]，是曹本冶主持的《中国民间信仰仪式音乐的曲目、风格及传统研究》

---

① 齐琨：《历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究》，上海：上海音乐学院出版社，2007年4月。

② 吴凡：《阴阳鼓匠——在秩序的空间中》，北京：文化艺术出版社，2007年9月。

③ 曹本冶：《中国民间仪式音乐研究·华东卷（上下卷）》，上海：上海音乐学院出版社，2007年7月。

④ 曹本冶：《中国民间仪式音乐研究·华南卷（上下卷）》，上海：上海音乐学院出版社，2007年7月。

项目的部分研究成果，也是2003年出版该系列西南卷、西北卷的后续部分。前者之上卷由曹本冶、乔建中、齐琨、傅谨、钱铁民五位作者的六篇文章组成，下卷由叶明生、王英睿、周显宝、杨红、曹本冶和谈敬德六位作者的五篇文章组成，除上卷第一篇为总论性质之外，其余各篇分别对华东地区祭祀等“近信仰”仪式行为中的“音声行为”作了描述与阐释。后者之上卷由曹本冶、邓启耀、周凯模、杨民康和吴宁华、陈燕婷六位作者的五篇文章组成，下卷由罗明辉、杨民康和符美霞、杨晓、彭兆荣、萧梅六位作者的五篇文章组成，对华南地区祭祀、还愿、度戒、做斋等“近信仰”仪式行为中的“音声行为”作了描述与阐释。

此外，本年度仪式音乐研究领域还有一件将会产生重要影响的大事，即上海音乐学院“中国仪式音乐研究中心”于2007年底成功申报了上海普通高等学校人文社会科学重点研究基地。该基地首期建设规划以“仪式音声的地域性和跨地域性个案研究”、“仪式音声的地域性和跨地域性宏观比较”两大方向开展研究，吸引了国内一批研究人员参与项目研究工作。

结　语

总体上，2007年的仪式音乐研究热度不减，且广度、深度都有进一步的拓展。本年度仪式音乐研究涉及汉族、满族、蒙古族、藏族、鄂伦春族、白族、瑶族、维吾尔族、侗族、仫佬族、壮族等诸多民族，仪式类型则广泛涉及驱邪、祭祀、还愿、婚礼、丧葬等多种仪式类型，音乐学、民族学、人类学、历史学、民俗学、社会学等多种学科交叉、融合现象突出。

注重田野工作、重视在描述基础上的文化阐释、重视音乐本体与仪式活动相结合，是2007年仪式音乐研究成果的共性特征。同

时，我们可以发现，研究成果中学位论文呈增多趋势，研究生在导师的指导下，进行了比较深入、规范的学术研究。这些新生力量的注入，一定会使仪式音乐研究获得持续不断的动力，进一步走向深入。

中国音乐年鉴·2008·
·专题研究·

音乐学中的社会性别研究综述

杨采芳

社会性别（gender）是一个相对于生理性别（sex）的概念，它产生于70年代初的国际妇女运动，是妇女研究（Women's studies）和性别研究（Gender studies）的基础。目前，社会性别是国际上分析男女平等的重要概念，它从社会与文化的差异区分男女两性，是一种规范人们行为模式的制度和社会控制手段。近年来，社会性别的视角越来越为音乐学、人类学、民俗学等学科重视，用以了解各种文化中男女之间的社会和政治关系。

文中涉及各类文章共计112篇。[①] 其中，期刊论文71篇，主要来自于《中国音乐学》、《中

① 本文不包括中国香港、中国台湾音乐学界的相关研究成果。

央音乐学院报》、《中国音乐》、《音乐艺术》、《交响》、《天津音乐学院报》、《沈阳音乐学院报》以及其他高校学刊等；学位论文41篇，主要来自于中国艺术研究院、上海音乐学院、武汉音乐学院、首都师范大学、河南大学等。

理论篇

（一）文论类

20世纪80年代，国外音乐学开始关注社会性别研究，数位留学海外的中国学者将其中一些理论成果翻译成中文，加以介绍。

1. 西方音乐学界

珍妮·鲍尔斯《女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况（上、下）》[①]，通过解读音乐的“历史公式”，提出女性主义研究的任务与途径，结合具有代表性的实例，总结相关成就：其一，对女性自身的研究；其二，对于女性的艺术表现方式以及直接对它产生影响的环境的讨论；其三，从对女性的描述及社会性方面的因素来看待性别及两性关系对音乐作品的影响。鲍尔斯认为本领域的研究应综合使用人类学、民族音乐学、社会学、历史学、民俗学、语言学等学科的方法。

郑苏[②]介绍了近十年西方民族音乐学在研究时间、空间、方法、观念和术语上体现的新发展，其中着重描述女性主义研究方法在政治和学术上的影响，并对中国本土化研究提出自己的看法和建议。

汤亚汀的《社会性别与音乐》[③]，涉及西方民族音乐学社会性

---

① ［美］珍妮·鲍尔斯，金平译：《女性主义的学术成就及其在音乐学中的情况（上、下）》，《中央音乐学院报》1997年第2、3期，第61—68、84—91页。

② 郑苏：《近十年EML在西方的新发展及女性主义研究》，《中国音乐》1999年第4期，第8—11页。

③ 汤亚汀：《社会性别与音乐》，《交响》2003年第2期，第54—58页。

别研究方法论,[①] 从音乐表演层面探讨社会性别意识形态[②]对女性音乐创造和男女性别关系的影响。[③]

孙国忠[④]梳理了 80 年代以来“新音乐学”（New Musicology）的发展历程，以麦克莱瑞（Susan McClary）的《阴性终止：音乐、社会性别和性征》为例，重点探讨了女性主义音乐批评的五个问题：社会性别和性征的音乐构建、传统音乐理论的社会性别问题、音乐叙事的社会性别与性征、音乐作为社会性别的话语、对女性音乐家的论证。

荣英涛的《多元视野下的西方民族音乐学——2007 年中央音乐学院“民族音乐学”系列讲习班综述》[⑤]中，提及郑苏在《怎样用性别（Gender）主义理论研究音乐》的讲座中讲到，西方民族音乐学界始自 20 世纪 80 年代末的音乐性别主义研究，其研究对象主要包括西方严肃音乐和流行音乐，涉及同性恋理论[⑥]、性征（homo sexuality）和音乐学的关系。

陈婷婷的《民族音乐学当代理论问题（下）——摘译自〈新格鲁夫音乐与音乐家辞典〉（2001 版）“Ethnomusicology”辞条第四部分》[⑦]，关注的当代民族音乐学理论十大命题之一便是生理性

---

① 包括人类学的模式、结构主义二元对立的模式、西方马克思主义的理论视角、文化研究和文学批评的模式、流行音乐研究领域。

② 包括性征（sexuality）表现的强化、性征的丧失、限制女性的音乐活动等。

③ 包括抗议现存社会性别格局的表演、挑战现存社会性别格局的表演、表面上维持现存社会性别格局。

④ 孙国忠：《当代西方音乐学的学术走向》，《音乐艺术》2003 年第 3 期，第 41—50 页。

⑤ 荣英涛：《多元视野下的西方民族音乐学——2007 年中央音乐学院“民族音乐学”系列讲习班综述》，《人民音乐》2007 年第 10 期，第 46—47 页。

⑥ 指从同性恋角度研究音乐。

⑦ 陈婷婷：《民族音乐学当代理论问题下（下）——摘译自〈新格鲁夫音乐与音乐家辞典〉（2001 版）“Ethnomusicology”辞条第四部分》，《音乐艺术》2008 年第 1 期，第 68—76 页。

别与社会性别。文中讲到性别在民族音乐学研究中是一个迫切、长期存在的论题，现存大量著作详细描写了女性的音乐世界（Doubleday，1988)、音乐作品的性别意识形态（Sugarman，1997)，以及在文献记录及其解释中所表现出来的各种男权偏见问题（如Keeling，1989）等。

2. 中国音乐学界

黄虹的《借鉴　扩展　深化　重构——史学新观念对西方音乐史教学研究的启示》[①]，认为在多元视角和跨学科研究的趋势下，西方音乐史学有必要对音乐消费者群体、与音乐史有关的非音乐界人物、非最具代表性的音乐家、女性人物[②]以及女性研究视角等给予更多关注，将视野扩展至丰富的社会生活，重构音乐史更真实、完整而立体的面貌。

施咏[③]通过归纳音乐审美心理所呈现的阴柔偏向，认为中国人重视音乐中“月”之母题和诸多柔性意境的关系。中国人行为方式的女性文化特点体现在民歌中相关题材和戏曲中显示为弱化的男性等方面，进而阐释了该偏向的文化成因。

王丽莉的《性别研究在音乐学中的现状及研究方法》[④]，总结音乐学中的性别研究现状，提出音乐分析法、常量与变量研究、定量与定质研究、多学科的综合方式等多种研究方法。

（二）网络资源

齐江的《郑苏“怎样用性别主义理论研究音乐”讲座综述》

① 黄虹：《借鉴　扩展　深化　重构——史学新观念对西方音乐史教学研究的启示》，《音乐艺术》2005年第4期，第111—116页。

② 包括女性音乐家，男性作曲家的母亲、妻子、姊妹和情人，女王们与女保护人等。

③ 施咏：《中国人音乐审美心理中的阴柔偏向——兼谈民族性别角色的社会化》，《中国音乐学》2006年第4期，第61—67页。

④ 王丽莉：《性别研究在音乐学中的现状及研究方法》，《艺术教育》2007年第2期，第10—11页。

(The Gendering of Music) 讲座人：郑苏；主持人：萧梅；地点：上海音乐学院；时间：2007年6月5日下午13时40分至15时10分。郑苏从gender的翻译讲起，主要讲述了相关女性主义音乐研究的理论、方法和成果，通过两首实例分析加深了学生对此理论运用的感性认识，并对中国性别主义音乐研究提出建议（中国音乐学网e缪斯社区：http：//www. emus. cn）。

谢晶晶的《音乐研究中的社会性别和性的翻译与研究》讲座人：谢锺浩；时间：2007年9月3日；地点：上海音乐学院。谢锺浩对他新近译著的《音乐学与差异——音乐研究中的社会性别和性》(*Musicology and Difference - Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Edited by Ruth A. Solie) 中一些有关社会性别、女性主义、差异性及其翻译等问题以及对音乐研究中社会性别和性的翻译与研究展开深入探讨，并介绍了当代美国女性主义等众多人文思潮及新观念（中国音乐学网：http：//musicology. cn）。

实践篇

（一）民族音乐学

随着西方民族音乐学研究对象、方法和视角的拓展，女性主义、社会性别研究方法也为中国民族音乐学借鉴，主要表现在歌曲（民间歌曲和流行歌曲）、仪式音乐（汉族和少数民族）以及音乐教育研究等方面。

1. 歌曲（民间歌曲、流行歌曲）

陈美丝的《香港流行曲歌词中的女性形象（1985—2000)》[①]，

① 陈美丝：《香港流行曲歌词中的女性形象（1985—2000)》，暨南大学硕士学位论文，2001年。

通过对流行歌曲中的女性分类、归纳、分析，以大部分女性的刻板[1]形象说明，传统父权意识仍是香港社会文化的主流，女性自主仍在起步阶段。

方建军在《婚礼歌曲研究的新视野——简·舒格曼著〈性别化的歌曲普莱斯帕地区阿尔巴尼亚人婚礼中的歌唱与主体性〉评介》[2]中指出，舒格曼在长达八年实地调查的基础上，从婚礼歌曲的社会性、歌唱与性别的关系、婚礼的过程、普莱斯帕人的社会道德体系、音乐文化的变迁等几方面阐述普莱斯帕人的婚礼歌曲，着重分析两性扮演的角色和性别身份认同，进而指出歌唱是一种社会交往活动，对普莱斯帕人而言，参加婚礼的歌唱，就是参与性别化的进程。

毛巧晖的《“女奴”与“女神”的混血儿——陕北“信天游”中女性观念窥探》[3]，以社会性别视角，阐释信天游折射出的陕北女性“女奴”与“女神”的矛盾观念。一方面，受男权压制，女性形成以男性为自己命运主人、生活支柱、自然主宰以及把自己当做男性附属的“女奴”观念；另一方面，受陕北特殊地理、文化环境及历史因素影响，她们也展现出追求真正爱情、抗争不如意婚姻的“女神”精神，只是此“女神”戴着“女奴”的枷锁。

白晓霞的《浅析“花儿会”对土族女性的心理影响》[4] 认为，在土族女性的社会化进程中，“花儿会”对她们的心理产生了很大影响，主要表现在培养未婚女性的成人意识和协调已婚女性的精神

---

① 主要指温柔、胆小、体贴、细心、爱小孩等特质。

② 方建军：《婚礼歌曲研究的新视野——简·舒格曼著〈性别化的歌曲普莱斯帕地区阿尔巴尼亚人婚礼中的歌唱与主体性〉评介》，《交响》2002 年第 4 期，第 77—80 页。

③ 毛巧晖：《“女奴”与“女神”的混血儿——陕北“信天游”中女性观念窥探》，《运城高等专科学校学报》2002 年第 6 期，第 62—64 页。

④ 白晓霞：《浅析“花儿会”对土族女性的心理影响》，《青海民族研究（社会科学版）》2002 年第 1 期，第 43—45 页。

机制两方面。

程琴的《花儿中的女性和女性的花儿》[①]，综合文化人类学、民族音乐学和社会性别的理论与方法，以花儿唱词中的女性、女性演唱的花儿和演唱花儿的女性为切入点，阐释花儿的社会文化意义和社会性别观念对花儿流行地女性的影响。该文以文本分析和个案研究相结合。另一篇论文《试析“花儿”中女性演唱内容的性别体现》[②]，通过解读花儿的演唱内容[③]，诠释其性别差异。《花儿中的社会性别——从花儿的唱词中看女性的形象特征》[④]一文，以男性和女性的花儿唱词为例，阐释花儿中的女性形象，认为女性之阴性与依附性观念是男权制文化的产物。程琴强调这种依附性并非天生，“男主女从”、“男强女弱”观念是其产生的根源。这种观念深深积淀并内化在女性意识的深层，形成一种根深蒂固的文化心理结构，影响至今。

张映兰的《夏娃的吟唱——社会性别视域中的汉族民歌》[⑤]，通过分析汉族民歌的分类、审美、传统女性形象以及时调传播与性别的关系，解读传统社会性别、社会分工以及社会性别制度对两性生活造成的影响在音乐中的反映，继而探讨传统社会性别制度和性别意识与汉族民间歌曲的相互建构。

张樱的《湖南江永“女书”音调研究》[⑥]，以田野调查之方

---

① 程琴：《花儿中的女性和女性的花儿》，西北师范大学硕士学位论文，2005年。

② 程琴：《试析“花儿”中女性演唱内容的性别体现》，《音乐天地》2005年第5期，第49—51页。

③ 包括做饭、针线、父母、婆婆、媒人、女婿、生育孩子、私生子、挨打受骂等。

④ 程琴：《花儿中的社会性别——从花儿的唱词中看女性的形象特征》，《兰州学刊》2006年第12期，第184—185页。

⑤ 张映兰：《夏娃的吟唱——社会性别视域中的汉族民歌》，武汉音乐学院硕士研究生学位论文，2006年。

⑥ 张樱：《湖南江永“女书”音调研究》，武汉音乐学院硕士研究生学位论文，2006年。

法，全面考察、分析“女书”这一特殊女性文化，并阐释其人文背景。

杨菁、曾琪的《女人如花花似梦——流行歌曲中女性意识的分析》①，认为当下流行歌坛广为传播的几首以花命名或以花为内容的歌曲，在以玫瑰花、百合花等勾勒女性美丽生命的同时，遮蔽了社会对女性被动、依附地位的认同，歌词揭示了生存空间对女性意识的压抑与消解。

李慧丽的《“超女”现象之研究》②，认为“超女”现象及其亚文化意义反映了我国当代大众心理和女性主义发展进程，社会各界的评论也引发了作者对“超女”节目本身的深层追问与思考。

2. 仪式音乐

吴中蓓的《长沙开福寺比丘尼焰口音乐研究》③一文，对获得“执行权”而得以在仪式中演唱的比丘尼进行研究，认为随着文明的进步以及比丘尼们的不断努力，社会对出家女性的价值给予肯定。比丘尼成为开福寺焰口“仪式执行者”，可视为佛教仪轨在传统变异中的一种变通方式。

吴凡的《乐班中的女性及其社会性别建构——以阳高县庙会中的乐班女性成员为例》④，从禁忌、音乐建构等方面探讨庙会及乐班中的社会性别建构。文中介绍了四位具有代表性的女性乐人，意在说明社会性别对乐班成员构成的影响以及女性意识觉醒对传统的改变。

---

① 杨菁、曾琪：《女人如花花似梦——流行歌曲中女性意识的分析》，《电影评介》2007年第13期，第86—87页。

② 李慧丽：《“超女”现象之研究》，华南师范大学硕士学位论文，2007年。

③ 吴中蓓：《长沙开福寺比丘尼焰口音乐研究》，《中国音乐学》2005年第4期，第24—30转47页。

④ 吴凡：《乐班中的女性及其社会性别建构——以阳高县庙会中的乐班女性成员为例》，《天籁（天津音乐学院学报）》2007年第3期，第61—70页。

萧梅[①]通过叙述达斡尔族歌舞“鲁日格勒”在不同民族、不同社会性别的表演情况，阐明该歌舞的表演形式和所表达内容是导致其表演性别转变的原因。

周凯模[②]解读了不同年龄段的女性在仪式中的角色结构和地位。从该文中，我们可以看到年龄的不同使仪式中的女性特征带上了不同的文化色彩,[③] 她们在仪式中的表演也各自象征着不同传统在仪式演化中的传承、转变与融合。

黄华丽[④]解析盘王大歌中女性演唱的音调与风格，阐释歌娘在还盘王愿仪式中的特殊地位和文化功能。文中认为，尽管仪式中女性仍然处于参与者的从属地位，但这种参与体现出瑶族社群对女性的崇高敬意。但也指出由于诸多原因，歌娘角色的传承面临着危机。[⑤]

陈曼娜在其学位论文《闽西客家妇女的音乐行为及社会文化内涵》[⑥] 中，通过实地调查的方法，对客家女性音乐行为的艺术内涵和社会文化含义进行辨析，认为客家妇女是客家音乐创作的主力军，客家妇女音乐是客家文化的重要组成部分。一方面，客家妇女的音乐及音乐行为是对封建势力的重要揭露或反叛；另一方面，宗教信仰与巫术活动（伏花、问尚）反映了她们所承受的巨大生理和精神压力。

---

① 萧梅：《女人们的歌舞》，《福建艺术》2001 年第 6 期，第 28—30 页。

② 周凯模：《民间仪式中的女性角色、音乐行为及其象征意义——以中国白族“祭本主”仪式音乐为例》，《音乐艺术》2005 年第 1 期，第 64—72 页。

③ 例如，在仪式过程中扮演的社会角色、在音乐表演上年龄分工的文化含义等。

④ 黄华丽：《瑶族还盘王愿仪式中歌娘角色及音声特点》，《音乐创作》2006 年第 3 期，第 97—98 页。

⑤ 黄华丽：《瑶族还盘王愿仪式歌娘角色的传承现状》，《湖南科技学院学报》2007 年第 12 期，第 194—195 页。

⑥ 陈曼娜：《闽西客家妇女的音乐行为及社会文化内涵》，福建师范大学硕士学位论文，2007 年。

3. 音乐教育

萧梅选取三位不同时代、由不同传承方式熏陶出来的女性音乐家——曹安和、闵惠芬、宋飞，以访谈形式，记录她们各自的学习经历。通过她们对传承变迁的见证，该文探讨20世纪以来中国音乐教育的利弊。①

马晔在其学位论文《性别视角下的我国高等师范音乐教育现状之研究——以山东省为例》②中，结合文献资料，采用问卷调查、数理统计以及比较研究等方法，对山东部分高师院校音乐系存在的“阴盛阳衰”现象进行综合调查、分析，着重探究产生这一性别现象的原因。

张莉的《性别角色社会化与儿童音乐行为》③，从社会性别视角探讨家庭、学校教育、同伴群体、大众媒体等对男女儿童音乐行为的影响。研究结果显示，受儿童音乐行为性别刻板印象的影响，无论父母、老师还是儿童自己都认为女生更适合学习音乐。基于这种状况，张莉认为应该树立平等的音乐教育观念，突破儿童音乐性别刻板印象，培养其音乐行为的双向化气质。

4. 哭嫁歌

邱国珍在《“哭嫁”面面观》④一文中，从民俗学角度全面解读哭嫁的起源及演变、种类与内容，以及研究这一文化事象的意义。

---

① 萧梅：《国乐三女性——传统与当代音乐文化》，《音乐文化》2000年，第395—431页。

② 马晔：《性别视角下的我国高等师范音乐教育现状之研究——以山东省为例》，福建师范大学硕士学位论文，2004年。

③ 张莉：《性别角色社会化与儿童音乐行为》，首都师范大学硕士学位论文，2006年。

④ 邱国珍：《“哭嫁”面面观》，《民俗研究》1990年第3期，第31—36转46页。

余霞[①]综合运用口述材料与哭嫁歌文本资料，分析了土家族哭嫁歌主体心理。余文认为哭嫁歌是新娘的话语权，她们借此权力宣泄情感，卸掉角色转换时的情感压力，为告别女儿角色进入媳妇角色作心理准备。

石雯丽的《土家族“哭嫁歌”中女性心理及功利色彩探微》[②]认为哭嫁歌除了表现土家族的婚姻史和文化内涵外，还展示了土家族女性心理情感的变化轨迹，同时也具有一定的功利色彩。

余霞、钟年在《女性文化、角色心理与生命史——湖北三峡地区土家族哭嫁歌研究》[③]一文中探讨，认为哭嫁歌是一种独特的女性文化，其创作、演唱及传承，极好地折射出女性的角色心理及生命历程。其产生、兴盛、消亡的过程既是社会文化变迁的必然，也彰显出女性文化、角色心理、生命史与社会文化变迁的紧密联系。

杨宗红的《论土家族哭嫁歌的孝道内涵》[④]认为，土家族哭嫁歌中蕴涵着丰富的孝亲内涵，它既是出嫁女子要求孝敬自己双亲的真实反映，也是家人对新娘孝敬公婆的婚前教育。

祁延梅的《浅析土族“哭嫁歌”的文化内涵》[⑤]认为，“哭嫁”是土族女性站在人生重大转折点上对自己人生的一次理性回眸。

---

① 余霞：《鄂西土家族哭嫁歌的主体心理分析》，《中南民族大学学报（人文社会科学版）》2004 年第 4 期，第 152—155 页。

② 石雯丽：《土家族“哭嫁歌”中女性心理及功利色彩探微》，《吉首大学学报（社会科学版）》2005 年第 1 期，第 154—157 页。

③ 余霞、钟年：《女性文化、角色心理与生命史——湖北三峡地区土家族哭嫁歌研究》，《湖北大学学报（哲学社会科学版）》2006 年第 1 期，第 76—78 页。

④ 杨宗红：《论土家族哭嫁歌的孝道内涵》，《贵州民族研究》2006 年第 5 期，第 105—110 页。

⑤ 祁延梅：《浅析土族“哭嫁歌”的文化内涵》，《辽宁行政学院学报》2007 年第 9 期，第 11—114 页。

毛毳的《浅析湘南“伴嫁歌”的艺术特征与文化功能》①，在实地考察基础上解读湘南“伴嫁歌”的独特艺术特征和文化功能，认为它体现了儒家“礼”、“乐”、“德”三位一体的美学思想，具有“兴”、“观”、“群”、“怨”的美学价值。

（二）音乐史学

1. 中国音乐史

（1）古代史

虽然，此类研究中没有明确表明女性主义研究立场，但其涉及的“女乐”群体，是女性主义研究的对象，也可以成为未来研究中相关史学的专题选择。

薛雷②结合典籍和音乐考古学成果，描述了先秦时期不同朝代宫廷音乐的类型，认为女乐在产生之初（夏代）就注定了其声色娱人的性质，历史上君主对“声”、“色”的双重追求，首先是从宫廷音乐活动中产生的。

田青的《中国古代女乐及其对中国舞蹈艺术的贡献》③指出，中国女乐声色娱人的功能，促使中国古代舞蹈由自娱性向表演性发展，这种演变趋势为后世的舞蹈发展奠定了坚实基础。

王燕的《独立的声音——近代民间情歌中的下层女性》④，以近代民间情歌为切入点，阐释下层女性强烈自我意识的表达，认为这些民歌蕴涵了对男权的解构。

---

① 毛毳：《浅析湘南“伴嫁歌”的艺术特征与文化功能》，《中国音乐》2007年第3期，第226—229页。

② 薛雷：《先秦时期的宫廷音乐探微》，《艺术百家》2001年第3期，第106—110页。

③ 田青：《中国古代女乐及其对中国舞蹈艺术的贡献》，《云梦学刊》2002年第5期，第78—79转124页。

④ 王燕：《独立的声音——近代民间情歌中的下层女性》，《广西社会科学》2003年第3期，第164—166页。

郑琳、陈群[1]以历史文献记载为依托，探析魏晋南北朝时期女性音乐歌舞盛行的表现及其社会原因，认为当时女性对音乐理论、舞蹈艺术等掌握程度体现了音乐歌舞的繁荣，君主对音乐的喜爱与推崇、士大夫阶层的推动以及女性音乐教育的相对发展则是其兴盛的主要原因。

高菲的《明代南京青楼音乐文化初探》[2]一文，阐释青楼女艺人在明代音乐史上的重要作用。由于特殊的社会身份，青楼女艺人在很大程度上推动了时调小曲和昆曲的繁荣，正是由于这一特殊文化群体的存在，才产生了大量极具悲剧主义色彩的文学、艺术素材。但作者也指出，由于女艺人特殊的社会地位和功能，青楼音乐打上了深深的男权烙印，曲词也往往带有委靡和色情色彩。

崔梦花的《宋代以后缠足陋习兴盛与舞蹈艺术衰落关系浅究》[3] 一文认为，古代社会妇女缠足陋习对女性身体的摧残直接导致了宋代以后舞蹈艺术的衰落，究其根本原因则是宋明理学所倡导的封建伦理道德对人思想的禁锢。

陈敏的《南北朝乐府民歌所反映的女性心理需要的比较分析》[4]，采取马斯洛心理层次需要理论，比较分析南北朝乐府民歌反映的女性不同心理层次需要。

李红青的《论宋代女性乐人与词乐繁荣之关系》[5]，考察了女性乐人在与词人合作、演唱并传播词作的过程中对宋代词乐发展的

---

① 郑琳、陈群：《试论魏晋南北朝时期女性音乐歌舞的盛行》，《江西社会科学》2005 年第 6 期，第 142—146 页。

② 高菲：《明代南京青楼音乐文化初探》，武汉音乐学院硕士研究生论文，2005 年。

③ 崔梦花：《宋代以后缠足陋习兴盛与舞蹈艺术衰落关系浅究》，《北京舞蹈学院报》2006 年第 2 期，第 92—95 页。

④ 陈敏：《南北朝乐府民歌所反映的女性心理需要的比较分析》，《文教资料》2006 年第 12 期，第 46—47 页。

⑤ 李红青：《论宋代女性乐人与词乐繁荣之关系》，武汉音乐学院硕士研究生论文，2007 年。

作用，以及她们在音乐文学——宋词——特有的娱乐与交际功能中体现的价值。

巩凤涛在《乐籍制度下传播与小调的“同宗”现象》[①]一文中讨论了小调的“同宗”现象。认识这种现象不是一种自然传承，乃是乐人尤其是乐籍制度下女乐参与的结果——即女乐是小调传播、传承的主脉。小调“同宗”现象存在于乐籍制度下体系内传播和乐籍制度解体后体系外传播，这种体系外传播可以看作乐籍制度延续的隐性显现。

程晖晖[②]结合大量文献研习与田野调查成果，探讨秦淮乐籍在中国传统音乐创承中的作用，在此基础上反思当下城市发展中传统音乐的保护与发展。文章作者认为女乐与城市有着相辅相成的关系。乐籍制度下的女乐由于其声色娱人之功能和生存的制度化，承载着俗乐的传承与发展，使传统音乐具有了自上而下、历时与共时的一致性。无论“三千小令”还是当下遗存的昆山腔体系，都是制度下女乐对传统音乐创承的贡献。乐籍制度解体后，作为制度的隐性延续，私妓也对传统音乐的创承作出了贡献。

张冬梅的《明清戏曲与女性意识》[③]一文，通过解读戏曲剧本《浣纱记》、《雌木兰》、《牡丹亭》、《长生殿》、《桃花扇》等塑造的女性形象，探析明清时期显现的女性解放思潮。

厉震林的《中国史学对于女性优伶的想象和描述》[④]一文中指出，在中国社会性别制度中，女性被定位为远离公共领域。然而女

---

① 巩凤涛：《乐籍制度下传播与小调的“同宗”现象》，中国艺术研究院硕士学位论文，2007年。

② 程晖晖：《秦淮乐籍研究》，中国艺术研究院博士学位论文，2007年。

③ 张冬梅：《明清戏曲与女性意识》，《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》2007年第3期，第41—43页。

④ 厉震林：《中国史学对于女性优伶的想象和描述》，《新余高专学报》2007年第5期，第19—21页。

性优伶由于职业特殊性，必须进入公共领域，这使女性优伶更加具有女性特质，或者说更加符合男性的性想象以及想象的满足，其演艺形象加剧了男女两性在社会性别制度中主体和客体的原则关系。

（2）近现代史

受五四新文化运动的影响以及社会主义建设的需要，女性意识觉醒主要表现在学堂乐歌、新歌剧以及80年代后流行音乐的创作中。

在学堂乐歌的发展过程中，女性自主意识逐渐觉醒。张江义的《从女子学堂乐歌看知识女性主体意识的唤醒》①，认为清末民初，女子学堂乐歌②一步步唤醒了知识女性的主体意识。

安小梅的《女性的自我塑造与被塑造》③，认为从学堂乐歌的兴起到轰轰烈烈的新秧歌运动，女性解放意识大大觉醒。但由于历史和时代的原因，忽略了对女性自我价值和独特气质的分析与思考。

新歌剧以其政治作用，影响并激励了几代人，但其中女性形象往往单一，缺乏自我意识。詹桥玲的《中国新歌剧中的女性意识》④，解析了新秧歌运动及秧歌剧对女性意识觉醒的作用，但也指出由于时代与男性书写的原因，这些歌剧中的女性失去了自身特有的文化气质和情感体验。该文提倡当代女性应该在歌剧领域书写自己的情感体验。

---

① 张江义：《从女子学堂乐歌看知识女性主体意识的唤醒》，《中华女子学院山东分院学报》2007年第4期，第51—54页。

② 包括《缠足苦》、《女子体操》、《勉女权》以及《女国民》。

③ 安小梅：《女性的自我塑造与被塑造》，《中国音乐学》2008年第2期，第118—120页。

④ 詹桥玲：《中国新歌剧中的女性意识》，《中国音乐学》2003年第4期，第18—19页。

王保华的《十七年中红色歌剧女性形象塑造的特征分析》[①]，分析1949年至“文革”前十七年中，以革命战争为题材的歌剧中女性英雄形象的文化艺术特征及其成因。指出，这些作品创作了无数可歌可泣的女英雄和经典唱段，影响并激励了几代人的成长，但由于其形象塑造和思想内容的单一性，导致了歌剧人物自我意识的缺乏和形象塑造上的非女性化特征。

改革开放后，社会各领域都较关注对女性的人文主义关怀，这在大众音乐中也有所体现。解晓静的《新时期大众音乐中的女性意识解读》[②]，总结新时期女性意识觉醒的原因，介绍并分析了一些具有代表性作曲家的女性意识和女性情节，以及他们作品中女性形象类型相对于传统的转变。

曲煜的《中国小提琴艺术中的女性特色》[③]，通过分析小提琴艺术在中国近代历史中发挥的政治与社会功能，阐释这件乐器在不同历史时期扮演的超越乐器表演范畴的社会角色，以及由它演绎出来的不同时期的女性形象。

（三）西方音乐史

此类论文包括对女性音乐家以及女性赞助人和保护人的研究。吉泽拉·格罗内迈尔的《德国的女性作曲家》[④]一文，记述了德国历史上各个时期女性作曲家的生存与创作状况，认为由于社会与宗教的压力，诸多女性作曲家的天才被埋没。尽管20世纪涌现出许

---

① 王保华：《十七年中红色歌剧女性形象塑造的特征分析》，《中国音乐学》2006年第4期，第96—100页。

② 解晓静：《新时期大众音乐中的女性意识解读》，中国艺术研究院硕士学位论文，2006年。

③ 曲煜：《中国小提琴艺术中的女性特色》，中国艺术研究院硕士学位论文，2007年。

④ 吉泽拉·格罗内迈尔，周游译：《德国的女性作曲家》，《天津音乐学院学报》1993年增刊第1期，第94—100页。

多杰出的女作曲家，但一些社会观念仍左右着她们。在作曲的道路上，德国的妇女仍需加倍努力。

李艺娟以《女作曲家在音乐历史中之位置》① 为题，梳理从19世纪文艺复兴开始，西方出现的许多有才华的女性作曲家和演奏家，但由于政治、经济、宗教、家庭等种种原因，她们没有得到应有的位置，她们的作品也多没被承认。

马骅在《论普契尼歌剧中的女性人物的性格刻画》② 一文中，从音乐和戏剧层面概括普契尼歌剧中女性人物③性格刻画的艺术特征，并探析歌剧人物性格刻画的一般性规律和特点，以及我们对理解、评判的途径和标准。

张夏④透过对六位世界知名女性小提琴家个人经历、演奏风格的简单介绍，发现这六位女性小提琴家的共性：过人的天赋、良好的音乐教育背景、世界著名大师（多为男性）的门徒等，她们的最终成功离不开这些大师的推崇。

凯瑟琳·克雷芒⑤运用结构主义的分析手法，对歌剧角色进行结构解析，赋予歌剧不同声部以不同社会性征，即乐器和歌剧中各个声部分别代表不同的社会性别角色和权力阶层。凯瑟琳认为，对性别、权力、社会因素的历史学阐释，可以揭示歌剧的深刻模糊性，以及歌剧是如何歪曲历史的。

---

① 李艺娟：《女作曲家在音乐历史中之位置》，《艺术研究》2004年第4期，第10—11页。

② 马骅：《论普契尼歌剧中的女性人物的性格刻画》，上海音乐学院硕士学位论文，2004年。

③ 包括咪咪、托斯卡、巧巧桑、图兰多特和柳儿。

④ 张夏：《世界著名女性小提琴家及其演奏特点》，《音乐天地》2004年第7期，第51—53页。

⑤［法］凯瑟琳·克雷芒，黄婉编译：《通过声音看历史》，《浙江艺术职业学院学报》2006年第3期，第117—124页。

陶存扬的《阉人与音乐》[①]，17、18世纪歌剧的迅速发展需大量女性歌唱家，由于教会歧视女性，不准使用女声，对童声使用也有限制，阉人歌手应运而生。但阉人歌手最终因其唱法违反自然成为历史。

朱宏波的《性别与才华——西方女性音乐家“失语”的历史考察》[②]认为，在男性撰写的音乐史中，女性音乐家的“失语”已成为不争的事实。性别成为选择与衡量才华的标准，至今盛行。维多利亚时期音乐与女性关系中“两性领域分离说”以塑造“象牙女郎”的完美品质，限定女性的音乐社会角色。女性音乐家在男性世界中的成功不被认为是社会的需求，男性没有给予她们同等的机会去发展与追求个人的兴趣，女性音乐家仍受到一些有形或无形的歧视，从而限制了自由发展的空间。朱宏波列举了两个截然相反的个案：“理性的缪斯”——约瑟芬·朗的个案研究证实，通过自身奋斗，女性音乐家可以实现自我意识与身份认同；“隐没的缪斯”——纳迪亚·布朗热的经历，则说明了女性音乐家所承担的社会角色合理性是女性作曲家“失语”的原因。

宋方方的《欧洲19世纪女性作曲家的艰难处境——以范妮·门德尔松和克拉拉·舒曼为例》[③]认为，欧洲19世纪男权统领的社会现实是造成女性作曲家社会地位卑微的主要原因，传统的性别歧视阻碍了女性作曲家接受音乐教育的权利和机会，不平等的社会偏见促使她们成为男性的附属品和社会的异类。

---

① 陶存扬：《阉人与音乐》，《滁州学院学报》2006年第1期，第98—99转115页。

② 朱宏波：《性别与才华——西方女性音乐家“失语”的历史考察》，南京师范大学硕士论文，2007年。

③ 宋方方：《欧洲19世纪女性作曲家的艰难处境——以范妮·门德尔松和克拉拉·舒曼为例》，《交响》2007年第1期，第88—91页。

蒋丽萨《歌剧〈蝴蝶夫人〉的东方形象解读》[①]认为，《蝴蝶夫人》的故事有着种族主义与殖民主义痕迹，西方殖民者用男性来描述自己，用女性代表被殖民者，他们把对殖民者的征服比喻成男人征服女人，实质上反映了西方由来已久的霸权主义思想文化倾向。

赵莉的《音乐可听性的回归——美国女作曲家兹维莉希的创作风格》[②]，20世纪部分作曲家醉心于追求音乐手法的创新和音响效果的奇特，导致“现代音乐是不可听的”这样一种观点。而美国女作曲家兹维莉希的作品则以传统的创作手法和抒情性特征得到听众的喜爱与认可，使音乐的可听性得到回归。

(四) 音乐表演

1. 当代音乐创作

《永不关闭的剧场》是日本作曲家沟上日出夫以意大利诗人帕翠契·卡瓦里的五首诗歌为题创作的同名艺术套曲。黄志丽[③]认为，作曲家试图将日本传统音乐的民族因素与意大利歌剧因素结合在一起，从东方文化的角度来理解西方的女权主义艺术观念。同时向西方传达东方音乐的意境，以表达自己对女权艺术的思考和定位。具体内容为男性统治了世界，却在喧嚣中感到心灵的失落，在“低落的心绪中”，男性试图返回去寻求某种解脱，那种解脱恰恰来自自己“崇高灵魂的居住地”——对母性、女性的依恋和归属。女性作为独立而完整的角色，坚守着属于自己的内心世界，同时赋

① 蒋丽萨：《歌剧〈蝴蝶夫人〉的东方形象解读》，西南大学硕士学位论文，2007年。

② 赵莉：《音乐可听性的回归——美国女作曲家兹维莉希的创作风格》，《聊城大学学报（社会科学版）》2007年第2期，第348—349页。

③ 黄志丽：《一曲现代女性主义的叹与颂（上、下）——沟上日出夫五首艺术歌曲分析》，《乐府新声（沈阳音乐学院学报）》2005年第3、4期，第22—26、10—13页。

予了男性以心灵的引领和启示。

明言的《人生历程的感慨与关怀——陈其钢〈蝶恋花〉听觉读解》[①] 认为，作曲家分别用《纯洁》、《羞涩》、《放荡》、《敏感》、《温柔》、《嫉妒》等九个乐段表现中国女性悲剧性人生历程的九个阶段或九种类型，人声与乐队的完美结合中，把女性的悲剧性人生历程表达得淋漓尽致，该作品从形式到内容充满了对女性人生情感历程的人文主义感慨与关怀，极具艺术性和思想性。

王安祈的《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》[②]，从昆曲与京剧女性角色塑造之艺术特色对比谈起，以国光剧团新编剧《王有道休妻》、《金锁记》、《青冢前的对话》等为讨论对象，细致论析台湾京剧工作团队如何以女性为中心，处理古典传统与现代精神之间的辩证关系。

2. 声乐表演与教学

（1）西方歌剧

此类文章是以声乐研究为立足点，通过分析歌剧中女性角色的社会地位、性格特征等，从而让表演者更好地塑造其中女性人物形象。此外，这些文章的作者多为女性，她们对歌剧中女性形象的解读，可以帮助我们了解这些男性作曲家心目中的女性意识。

A. 普契尼歌剧

王云雪的《论普契尼歌剧中女性人物形象的塑造——咪咪、托斯卡、巧巧桑的比较研究》[③]、符彦虹的《歌剧〈图兰朵〉中柳

---

① 明言：《人生历程的感慨与关怀——陈其钢〈蝶恋花〉听觉读解》，《中央音乐学院学报》2006 年第 2 期，第 113—116 页。

② 王安祈：《“乾旦”传统、性别意识与台湾新编京剧》，《文艺研究》2007 年第 9 期，第 96—106 转 176 页。

③ 王云雪：《论普契尼歌剧中女性人物形象的塑造——咪咪、托斯卡、巧巧桑的比较研究》，河南大学硕士学位论文，2004 年。

儿人物形象的艺术魅力论析》①、吴云的《孱弱的小花凋谢在破陋的顶搂——析歌剧〈艺术家的生涯〉及女主人公咪咪》②、单萍的《浅析歌剧〈蝴蝶夫人〉中巧巧桑的人物形象塑造及审美特色》③、李晓艳的《论普契尼歌剧〈蝴蝶夫人〉中巧巧桑的悲剧形象塑造》④。

B. 威尔弟歌剧

郭瑾的《威尔弟和普契尼歌剧中女高音咏叹调艺术风格与演唱特色之比较研究》⑤、汪晓露的《论威尔弟歌剧〈茶花女〉微奥莱塔角色的形象塑造》⑥、张桂芝的《威尔弟歌剧〈奥赛罗〉中黛丝德蒙娜的人物及其唱段分析》⑦、喻樱的《论威尔弟两部歌剧中女主角的人物塑造和声音处理》⑧、郑晓阳的《歌剧〈茶花女〉中薇奥莱塔人物形象的艺术魅力论析》⑨。

C. 其他作曲家

---

① 符彦虹:《歌剧〈图兰朵〉中柳儿人物形象的艺术魅力论析》，首都师范大学硕士学位论文，2005 年。

② 吴云:《孱弱的小花凋谢在破陋的顶搂——析歌剧〈艺术家的生涯〉及女主人公咪咪》，上海音乐学院硕士学位论文，2006 年。

③ 单萍:《浅析歌剧〈蝴蝶夫人〉中巧巧桑的人物形象塑造及审美特色》，首都师范大学硕士学位论文，2007 年。

④ 李晓艳:《论普契尼歌剧〈蝴蝶夫人〉中巧巧桑的悲剧形象塑造》，新疆师范大学硕士学位论文，2007 年。

⑤ 郭瑾:《威尔弟和普契尼歌剧中女高音咏叹调艺术风格与演唱特色之比较研究》，山东师范大学硕士学位论文，2005 年。

⑥ 汪晓露:《论威尔弟歌剧〈茶花女〉微奥莱塔角色的形象塑造》，南京师范大学硕士学位论文，2005 年。

⑦ 张桂芝:《威尔弟歌剧〈奥赛罗〉中黛丝德蒙娜的人物及其唱段分析》，首都师范大学硕士学位论文，2006 年。

⑧ 喻樱:《论威尔弟两部歌剧中女主角的人物塑造和声音处理》，武汉音乐学院硕士学位论文，2006 年。

⑨ 郑晓阳:《歌剧〈茶花女〉中薇奥莱塔人物形象的艺术魅力论析》，首都师范大学硕士学位论文，2007 年。

高艳的《论莫扎特歌剧中女高音咏叹调的四种性格类型》①、李瑾怡的《论舒伯特艺术歌曲中女性角色之刻画》②、宋晶的《罗西尼喜歌剧中两位女主角罗西娜与辛德瑞拉的主要唱段及人物分析》③、张坚的《舒曼的声乐套曲〈妇女的爱情与生活〉的声乐艺术形象分析》④。

（2）表演技法

此类文章关注了中国女性音乐家，从她们的艺术历程中我们可以解读中国女性意识的觉醒与回归。李文珍、修海林的《从采风到〈爱乐女〉——访指挥家郑小瑛》⑤、谢颖颖的《王昆声乐表演艺术风格探源》⑥、王利娟的《郭兰英和彭丽媛歌剧表演艺术的比较研究——以歌剧〈白毛女〉中“喜儿”的代表性唱段为例》⑦、段玉香的《由〈红〉、〈白〉、〈花〉论常香玉的演唱艺术》⑧、熊秋玲的《才旦卓玛的歌唱艺术及其贡献》⑨、吴俊廷的《李谷一演唱风格研究》⑩、宋伟伟的《维吾尔族歌唱家热比亚·买买提的声乐

---

① 高艳：《论莫扎特歌剧中女高音咏叹调的四种性格类型》，安徽师范大学硕士学位论文，2005年。

② 李瑾怡：《论舒伯特艺术歌曲中女性角色之刻画》，西安音乐学院硕士学位论文，2007年。

③ 宋晶：《罗西尼喜歌剧中两位女主角罗西娜与辛德瑞拉的主要唱段及人物分析》，首都师范大学硕士学位论文，2007年。

④ 张坚：《舒曼的声乐套曲〈妇女的爱情与生活〉的声乐艺术形象分析》，首都师范大学硕士学位论文，2007年。

⑤ 李文珍、修海林：《从采风到〈爱乐女〉——访指挥家郑小瑛》，《中国音乐》1993年第2期，第69—79页。

⑥ 谢颖颖：《王昆声乐表演艺术风格探源》，福建师范大学硕士学位论文，2003年。

⑦ 王利娟：《郭兰英和彭丽媛歌剧表演艺术的比较研究——以歌剧《白毛女》中“喜儿”的代表性唱段为例》，河南大学研究生硕士学位论文，2004年。

⑧ 段玉香：《由〈红〉、〈白〉、〈花〉论常香玉的演唱艺术》，上海音乐学院硕士学位论文，2006年。

⑨ 熊秋玲：《才旦卓玛的歌唱艺术及其贡献》，河南大学硕士学位论文，2005年。

⑩ 吴俊廷：《李谷一演唱风格研究》，河南大学研究生硕士学位论文，2006年。

艺术研究》[①]、陈云燕的《严凤英与马兰黄梅戏表演艺术的比较研究》[②]、王保华的《中国歌剧女性人物的演唱分析》[③]、赵静的《歌剧〈洪湖赤卫队〉韩英扮演者——王玉珍与刘丹丽表演艺术的比较研究》[④]。

(3) 其他

王丽燕、孙英的《在旋律中完善自己——试谈音乐修养的提升对于女性的影响》[⑤]认为，由于性别和分工之差异，女性音乐修养的提升有着独特的意义。它不仅有助于女性审美心理的建构、性格情操的陶冶，还有助于女性道德素质的润化，帮助女性更好地融入社会。

姬群的《浅说〈绣荷包〉与女性情愫》[⑥]，通过对流传于不同地域的《绣荷包》的解读，记述不同地域女性对爱情的表达方式。

---

① 宋伟伟：《维吾尔族歌唱家热比亚·买买提的声乐艺术研究》，新疆师范大学硕士学位论文，2006年。

② 陈云燕：《严凤英与马兰黄梅戏表演艺术的比较研究》，河南大学硕士学位论文，2006年。

③ 王保华：《中国歌剧女性人物的演唱分析》，《音乐创作》2007年第5期，第131—133页。

④ 赵静：《歌剧〈洪湖赤卫队〉韩英扮演者——王玉珍与刘丹丽表演艺术的比较研究》，武汉音乐学院硕士学位论文，2007年。

⑤ 王丽燕、孙英：《在旋律中完善自己——试谈音乐修养的提升对于女性的影响》，《长春大学学报》2006年第4期，第102—104页。

⑥ 姬群：《浅说〈绣荷包〉与女性情愫》，《周口师范高等专科学校学报》2007年第4期，第93—94页。

中国音乐年鉴·2008·
·专题研究·

乐器学研究综述

李　娟

乐器学是民族音乐学中主要研究领域之一。随着20世纪80年代民族音乐学在中国的迅速发展，乐器学研究在国内取得了很大的成就。纵观80年代之后的乐器学学术成果，除期刊论文外，近年来还有少数硕士研究生对此领域加以探讨和研究。另外，乐器学会议、相关活动及研究项目在国内相继展开，乐器志及图录出版物也陆续出版。

本文将以乐器为核心展开的理论与方法讨论作为重点，对于乐器学总论、乐器分类以及相关的著作和活动等予以综述。

期刊文献

(一) 乐器分类之研究

“乐器分类法”是“乐器学”重要的一部分，甚至有“乐器学内容就是乐器分类法”①之说。我国学者对此领域的讨论和思考，主要集中在以下几方面：

1. 以H—S体系为中心展开的延续性和反思性探讨的论文。关肇元在《乐器分类探讨》②一文中谈到，乐器的材料会随着科学技术的发展而改变，音性在很大程度上也受演奏技巧的影响，其用途更是变化甚多。而且，弹奏机构的同一性之中，也常常包含发音机理的悬殊差异，乐器的作用，在于产生某种适应听觉要求的声音。因此，作者不赞成将材料、音性、用途、弹奏机构等作为基本原则的分类法，而认为以乐器发音系统的机理（即通常说的“声音的发生方法”）为分类的基本原则。关肇元在采用了H—S分类体系第一级四大类的基础上，提出了在探讨分类体系时，应考虑分类原则、乐器的作用以及在子项分类中注意类序等问题。并就现代分类法在中国应用问题，提出了改革方案：（1）体鸣乐器二级分类按六类划分，较晚近八类分法少了“落击”和“跺击”两类（但郑德渊在《乐器分类体系》对此进行评述时，认为：“若把声奏的下一阶的直接、间接击奏也算入，应有九种：敲击、碰击、落击、摇奏、刮奏、拨奏、擦奏、跺奏以及吹奏，关文改革方案删去‘落击’与‘跺击’、无‘吹奏’而为六类。”），其原因是可将之前归属于这两类的乐器归入“击奏”类。（2）关于膜鸣乐器，作者认为现代分类法均将体形和激发方式两者混杂，故关文的改革方案系

① W. P. Malm: “Organology” . The New Harvard Dictionary of Music. 1986: 395.

② 关肇元：《乐器分类探讨》，《乐器》1982年第1、2期，第1—3、1—2页。

按激发方式将膜鸣乐器分为四类：击奏、摇奏、擦奏以及膜音管（吹奏），然后再按鼓形划分。（3）关于弦鸣乐器，关文批判了现代分类法不能囊括全世界乐器，而是以某种欧洲乐器为类名，并以此为代表按结构特征分类的“欧洲中心论”偏见，故作者建议采用先按激发方式、再按主要结构特征划分的方法。（4）关于气鸣乐器，其亦简化了H—S分类体系复杂的声学现象阶元因素，分为边棱音类、簧管类、唇振动类、机械供气类和自由气鸣类五种。

杜亚雄①认为，半个多世纪以来，H—S分类法在我国尚未广泛采用，其主要原因与音乐演奏实践问题和民族传统的思维方式有关。乐器是人用来演奏音乐的工具，在音乐演奏实践中，进行演奏的是人不是物，人是决定性的因素，物只占次要地位。因此，H—S这种首先从“物”着眼、见物不见人的分类法尽管逻辑性很强，但它几乎只宜在民族音乐学家搜集资料时和乐器的研究、收藏中运用，和音乐演奏实践差不多是无缘的。所以，作者从“人”着眼，提出了一套符合音乐演奏实践和乐器民族传统思维方式的分类法。其所提出的分类，共有五个大的层次，即发音情况、乐器形制、演奏方法、乐器组合、附加说明。他在分类的第一级沿用从“人”和从发音所需动力来源出发的“吹、拉、弹、打”划分标准，但修改为“吹奏”、“拉奏”、“弹奏”、“击奏”，每层又分为若干级别，各级都采用阿拉伯数字标记。同时作者还考虑到，如果随着科技的发展和调研的深入，一些乐器被发明或发现，其所提出的架构还可随时加以补充、调整以适应新的情况。依据上述架构，作者又根据已知和可能有的中国乐器制出了中国乐器分类总表供参考，具

① 杜亚雄：《中国乐器的分类》，《中国音乐》1987年第2期，第46—48页。

体分类细则可见《中国乐器分类总表》①。周宗汉②根据对我国少数民族乐器现状的调查，制定出以乐器发音本质为主要特征的乐器四纲分类法，即气鸣乐器纲、膜鸣乐器纲、体鸣乐器纲、弦鸣乐器纲。由此可见，作者是借鉴 H—S 分类体系提出的一级分类标准，而对不同纲目类属的乐器，则是依据我国少数民族乐器的特性进行细分。

简其华在其《中国民族乐器分类》一文中，根据我国民族乐器的名称、构造、演奏等实际情况，直接使用西欧管弦式分类法，将乐器分为管乐器、弦乐器和击乐器三大类。在每一类中，再根据情况细分为若干项目。

2. 对乐器分类研究的评述性论文。郑德渊的《乐器分类体系》③，概述了中国学者有关乐器分类问题的探讨和研究，特别对以上杜亚雄和关肇元两篇文章的主要观点进行了分析和评述。他认为，杜亚雄的模拟 H—S 系统之分类体系，即使是以演奏为乐器分类的主要原则，这个系统仍漏失了许多重要因子。例如，弹拨乐器用指甲弹、用肉拨或用拨片等等，其区别绝不亚于竖立或斜放之差别；而空间时间或其他因素造成的演奏方法变化，其乐器之定位若何，亦是一项值得注意的问题。此外，他还对杜亚雄所设计的图表和标码进行解读。对于关肇元与周宗汉的分类，作者认为，关肇元之改革方案，整体而言，应是 H—S 的简化系统，其优点是修正了 H—S 系统阶元因素不一的现象，呈现了清楚简洁的分类，例如，在膜鸣乐器方面，关肇元将 H—S 第三阶元的摇奏体放至第二阶元；在弦鸣乐器方面，关文之改革方案则采用先按激发方式，再按主要结构特征划分；在膜鸣和气鸣分类上，均对 H—S 体系进行简

① 杜亚雄：《中国乐器的分类》，《中国音乐》1987 年第 3 期，第 13—15 页。

② 周宗汉：《中国少数民族乐器分类初探》，《乐器》1983 年第 4 期，第 1—2 页；1983 年第 5 期，第 4—5 页。

③ 郑德渊：《乐器分类体系》，《中国音乐学》1994 年第 4 期，第 71—80 页。

化和修改，这是合乎逻辑和具有意义的。但因关肇元使阶元因素均一，而忽视了甚多因素，如在膜鸣乐器方面，关文改革方案以激发方式分为击奏、摇奏、擦奏以及膜音管（吹奏）四类，而遗漏了弹奏类。有关周宗汉之乐器改革，作者认为其为少数民族乐器制定的“四纲分类法”，基本引用 H—S 系统的分类原则，但在第三阶元以后几乎全部以形态学因素为分类之原则，其优点、缺点与关肇元的分类相同，以分类原则的背景而言，是以一个汉人音乐家来看少数民族乐器的分类，未能考虑少数民族特有的文化因素，是一大缺点。同时，作者还对简其华使用西欧乐团习惯的管弦分类法做了简要介绍。

另外，毛继增就郑德渊《乐器分类体系之探讨》一书进行评述，并发表评论文章。[①] 他认为此书没有为乐器分类而谈乐器分类，而是在论及各种乐器分类法的同时，竭力把其产生的时代背景、哲学基础做了相应的分析与论述，堪称是一本难得的有关乐器分类理论的专著。同时，作者也指出，虽然书中对各种乐器分类体系进行梳理，还对中国三个主要的现代分类体系进行了评述，但是郑德渊对中国民族乐器应当如何分类，却没有拿出他认为的最理想方案，而这恰是探讨乐器分类体系的重要目的之一——解决我国的实际问题。因此，毛文认为，“我国的民族乐器分类法无疑要有中国特色，即十分尊重中国民族民间的既有的传统分类方法，同时也要参照国外的先进经验使之日臻完备和完善。这本来是一个需要不断探索、反复切磋的学术问题”。1987 年，杜亚雄撰写的《中国乐器的分类》也有与此相似的认识。杜文指出：“建立符合音乐演奏实践的、有中国特色的乐器分类法，必须在民族传统思维方式的基础上，吸取国外各种分类法中的合理成分，对现行分类法进行较大的修改和补充。首先应根据系统论的原则，把古代的和现存的中国

① 毛继增：《评〈乐器分类体系之探讨〉》，《乐器》1995 年第 3 期，第 6—7 页。

乐器看成一个由各子系统构成的多层次的整体，并对处在不同级别上的类别作出定义，然后才能逐级地进行划分。"①

杜亚雄撰文《多维视角的乐器学研究——评〈满族萨满乐器研究〉》②，认为该书在资料、研究角度和横向比较三个方面都有重大突破。作者不但对满族萨满乐器进行了科学的分类，详细地描写了每种乐器的形制，还分析了它们的象征意义和配置情况，对这些乐器在满族文化中的地位、社会功能作了深刻细致的分析，还对满族萨满乐器和俄罗斯西伯利亚诸民族的萨满乐器进行比较研究。该书作者从民族音乐学的角度为研究我国民族乐器开辟了一条新的路子。

3. 对乐器各种分类的梳理和探讨。李哲洋③对于世界各种著名的乐器分类法进行了介绍和分析，其中包括中国式的乐器分类法"八音"、阿拉伯式的乐器分类法——阿拉伯音乐学家阿法比从演奏方式上的两种分类和法国薛夫纳的二分法、西洋式的三分法、印度式乐器四分法以及乐器振体分类法。

陈敏④根据现有的资料，对霍—萨分类法做了一个比较详细的介绍。其内容包括对霍恩波斯特尔（Hornbostel）与萨克斯的（Sachs）个人介绍、霍—萨分类体系的特点、一级分类名称的原文和分类标准，并对二级类以下的划分原则、代码等进行了举例说明。同时，作者还提及了法国舍夫纳（shaeffner）、德国的德莱格（Drager）、胡德（Hood）、雷耐克（Reineeke）、赫德（Heyde）以及马尔姆（Malm）等的分类方案，但作者并没有详细归纳他们所提出的分类细则。

① 杜亚雄：《中国乐器的分类》，《中国音乐》1987年第2期，第47页。

② 杜亚雄：《多维视角的乐器学研究——评〈满族萨满乐器研究〉》，《人民音乐》2000年第10期，第50页。

③ 李哲洋：《乐器的分类》，《中国音乐》1987第2期，第43—45页。

④ 陈敏：《乐器的分类》，《乐府新声》1983年第4期，第56—61页。

孟文涛[①]以“锯琴”为实例，批判了传统三分法——弦、风、击的弊端，并对霍恩波斯特尔（Hornbostel）与萨克斯（Sachs）五分法给予肯定的同时，认为在乐器组合成乐队，特别是涉及“管弦乐队”实际应用时（包括配器教学、总谱写法、乐队指挥等），仍应保留弦乐、管乐、击乐的传统称谓，并推荐以“击乐”取代“打击乐”。

王晓俊[②]就中国民族吹管乐器分类问题，对三种常见乐器分类法及部分新见吹管乐器分类法进行梳理分析。认为分类方法的产生不应脱离两个基础：一是文化环境；二是分类者研究目的。作者强调，我国乐器学学科发展自觉状态下的合理民族吹管乐器分类思维，应为一元对立思维模式和交叉分类思想的继承发展。

另外，关肇元在2000—2001年间，连续在《乐器》杂志中，对乐器的分类、乐器现代分类法与传统分类法的比较、体鸣乐器、气鸣乐器、膜鸣乐器、电鸣乐器等进行梳理和概括。应有勤翻译了日本《音乐大事典》中“乐器学”[③] 词条，该词条包括研究方法、乐器分类学、乐器分类表等内容。汤亚汀在其著译的《音乐人类学：历史思潮与方法论》[④] 一书的附录中，收入了《新格鲁夫音乐与音乐家词典》（1980）“乐器学”、“乐器分类学”，以及德国《古今乐典》（MGG）（1949—1968）、《新哈佛音乐辞典》（1986）的“乐器学”词条。

（二）乐器学总论及方法论的研究

近年来，在乐器学研究领域，不乏有关学科研究范围、对象及

---

① 孟文涛：《关于乐器的分类与正名》，《黄钟》1987年第1期，第42—45页。

② 王晓俊：《中国民族吹管乐器分类问题探讨》，《天籁》2007年第4期，第82—87页。

③ 应有勤：《日本〈音乐大事典〉“乐器学”》，《乐器》1994年第4期，第4—5页；1995年第1期，第6—9页。

④ 汤亚汀：《音乐人类学：历史思潮与方法论》附录，上海：上海音乐学院出版社，2008年，第494—513页。

方法等方面的论述。汤亚汀的《西方民族音乐学之乐器学》[①]，在结合海伦·迈尔斯（Helen Myers）的《民族音乐学导论》（Ethnomusicology：An Introduction，1992）的有关章节以及本学科20世纪70年代以来相关著述的基础上，对乐器定义、乐器学研究范围、方法以及乐器分类体系做了详细概述，特别谈及了很少人关注的卡托米（Margaret Kartomi，1990）所归结的四种基本分类模式：演绎分类法（taxonomy）、树形图（treediagram）、纵聚类法（paradigm）、类型归纳法（typology），以及乐器学中仍旧存在的术语问题。

刘莎的《乐器学的研究对象及研究课题》[②]和《乐器学研究的相关学科》[③]，对有关乐器学的内容进行了归纳、提炼。刘文就乐器学研究对象而言，总结了文献、实物、图像与雕像三个方面，而研究课题，作者主要对起源研究、本体研究、分期研究、分域研究、分类研究、差异研究六方面进行论述。此外，作者还按照研究角度与研究主体的关系，将与乐器学研究的相关学科分为直接涉及学科（如材料学、工艺学、音乐声学）与旁及学科（音乐考古学、音乐民族学、音乐史学及其他学科）两类。

薛艺兵的《中国体鸣乐器综论》[④]，既对中国各种体鸣乐器的历史发展和源流关系进行了梳理，也对乐器在不同社会范围的使用所体现出的各不相同的文化特征进行阐释。作者认为，在现代乐器学中，体鸣乐器的范围并不局限在应用于音乐、舞蹈中真正意义上的体鸣乐器，也包括用于人类战争、宗教、通信、生活等方面的体鸣响器。凡是符合上述特征的体鸣器，无论有何用途，也无论是噪

---

① 汤亚汀：《西方民族音乐学之乐器学》，《音乐研究》2000年第1期，第51—56页。

② 刘莎：《乐器学的研究对象及研究课题》，《黄钟》2002年第4期，第86—91页。

③ 刘莎：《乐器学研究的相关学科》，《天籁》2002年第3期，第59—64页。

④ 薛艺兵：《中国体鸣乐器综论》（上、下），《中央音乐学院学报》1997年第3、4期，第37—40、56—61页。

声器还是乐音器，为方便起见，均可统称为“体鸣乐器”。

蔡灿煌之《音乐物质文化研究（乐器学）的新途径——乐器的传记性案例及乐器博物馆案例》①，是一篇通过新视角和新途径——“物质人类学”——充实乐器学方法的论文。作者认为，英国牛津大学社会暨文化人类学研究所有关物质人类学之学术范围②的界定，同样也可运用在乐器研究上，并用乐器与音乐家传记和乐器与博物馆收藏两个案例论证了这种视角之运用的可能性。作者强调，无论是单纯的学术研究或是教育功能的乐器博物馆（或数据库），一个不脱离人的乐器学研究是无法被取代的。由此，作者企望近期的研究能有助于我们去了解乐器及其不同脉络下的不同意涵。这种方法及理念无疑为我们致力于乐器学理论与方法探讨提供了新的思路。

萧梅的《相对于“类”的单件乐器志》③，提出了建立于数据库基础上的乐器研究方法——“单件乐器志”。作者结合中国乐器数据库的建设实例，对中国乐器相同种类不同变体的复杂性以及乐器作为物质载体在其身上留下的使用者的文化痕迹两个方面做了深入阐释。其所探讨的单件乐器志的传记式研究，更多地考虑到了乐器作为物质文化，在与人、与社会互动关系上的哲学观念，及其与历史学研究的交叉互动。作者试图运用计算机技术，在数据库的建设中以“志”的方式为乐器做传，为单件乐器的描写和研究建立

---

① 蔡灿煌：《音乐物质文化研究（乐器学）的新途径——乐器的传记性案例及乐器博物馆案例》，《音乐艺术》2006年第1期，第115—124页。

② 其范围可包括（但不局限于）：从较批判性的角度来了解物质的发明、功能、历史、政治及其当代意义，在博物馆展示及其他公开场所的文化再现，博物馆及其收藏品来源之社群间权力关系的改变，有关景观、场域及空间的相关问题，艺术与美学和视觉人类学及再现之相关议题（含影像再现）。

③ 萧梅：《相对于“类”的单件乐器志》，“乐器学再思考”——乐器研究的挑战与转机（乐器研究的新途径）国际学术研讨会会议论文，2006年。

一个整体乐器信息的架构。通过记录乐器背后的人文信息，反映时代缩影。此理念无论在理论框架，还是实践操作层面，都为我们探索乐器学研究提供了新视角和新途径。同时，此文章也是作者继2001年“中国音乐研究在新世纪的定位国际学术研讨会”上发表的《无墙的博物馆——网络时代的中国音乐资料建设》一文提出的框架之后，以具体的实践深入和落实的探索。

杨民康的《中西乐器和音乐分类法的多维关系比较研究》①，是一篇对于中西交叉分类思维系统进行分析和比较的论文。作者认为，纵观西方所采用的乐器分类方法，主要建立在两种基本的分类观念基础之上，即微观分类法（Microtaxonomy），“其方法和理论来自那些被认识和界定着的有机体（对象）”；宏观分类法（Macrotaxonomy），“其方法和理论来自那些被放在分类表中编排的有机体（对象）”。但依据中国和其他非西方音乐文化的乐器分类法，似可兼从其他的两分法诸如“物质的和文化的”、“局内的（insiders）和局外的（outsid - ers）”、“主位的（emic）和客位的（etic）”、“人工的和自然的”、“形式化的和非形式化的”、“比较的和描述的”等交叉分类思维侧面，对上述“宏观—微观”②分类体系予以补充。同时，作者对于中国乐器的分类研究方法，表明了三种

① 杨民康：《中西乐器和音乐分类法的多维关系比较研究》，《黄钟》2006年第3期，第96—104页。

② 澳洲学者克脱密根据迈耶尔的分类观提出：世界上迄今所用的乐器分类法可分为宏观分类法和微观分类法两种类型。根据其运动趋向，又可描述为下趋型（downward）的和上趋型（upward）的，前者指一种以逻辑性的预设分类为前提，从一个较高的抽象层面向较低的具体层面逐渐下趋，高层下趋至次层时便分裂并独立成形。上趋型反之。另外，各种分类法还可分为四种：分类的（taxonomies）、图索的（key）、范式的（paradigms）和类型的（typologies）。前两种属于下趋型，“范式的”一般建立在平面或垂直的剖面上，后一种“类型的”属于上趋型。详见 Kartomi Margaret J. 1990 On Concepts and Classifications of Musical Instruments [M] . Chicagoand London: The University of Chicago Press. pp. 17 - 24.

基本态度：1. 博物馆、档案室和辞书的分类有必要参照 organology and downward 以及更多的分类方法，让我们自己的研究方法同世界学术圈接轨；2. 在具体的个案课题研究中应该更多采用微观分类法，并结合主位——客位双视角进行研究；3. 有些跨地域、文化的比较课题可采用介于微观与宏观之间的分类法，应该尽量吸取古代延续下来的传统分类法和外来分类法二者的优点。该文认为王光祈早期的一些著作及后来林谦三的《东亚乐器考》和赵沨主编的《中国乐器》等，都一定程度结合采用了中国古代传统分类法和 Organology 的分类原则，取得了较好的分类效果。

（三）乐器的文化象征意义

饶文心①从音乐的本体功能与社会功能两方面对爪哇甘美兰乐器的惯用分类进行阐释。他认为，爪哇甘美兰乐器的惯用分类蕴涵着纯客观逻辑分类不可替代的种种社会功能和人文精神，我们不应忽视保存在诸民族音乐文化中的惯用分类法。对其进行发掘整理和利用是民族音乐学家的责任。

邓钧的《葫芦笙象征意义和文化渊源的音乐人类学考析》②，借鉴音乐人类学的视角，将笙乐器历史渊源关系还原其历史背景之中。通过对古代典籍、文物、民间神话、传说的梳理和解读，讨论其渊源关系，并提出葫芦笙源自葫芦神话意象的可能。

硕士论文

2006 年，上海音乐学院邢媛（导师：应有勤）的硕士论文

---

① 饶文心：《爪哇甘美兰乐器惯用分类的功能阐释》，《音乐艺术》1999 年第 4 期，第 16—22 页。

② 邓钧：《葫芦笙象征意义和文化渊源的音乐人类学考析》，《中国音乐》2006 年第 4 期，第 56—60 页。

《板型齐特琴类乐器的音位特征研究》，以齐特琴和杜西玛琴两种乐器的音位研究为切入点，对其在发展过程中出现的各种音位排列模式进行对比研究，分析了它们音位衍化的不同形态。并从中发现它们在音位信息量的增加、音位操作随机性的增大、乐器表现力和功能的增强等方面的规律，探讨了板型齐特琴分类的“树结构”和“网结构”类型的逻辑含义。

上海音乐学院2008届硕士研究生朱佳（导师：应有勤）的《琉特类乐器的音位模式研究》，也以音位研究为切入点，对琉特类乐器在衍变过程中出现的各种音位界面和音位模式进行分析和比较研究，从而对它们在音位信息量的增加、音位结构的演化等现象进行总结。通过对这类乐器音位的多样性和复杂性的梳理，进一步发掘隐藏在乐器音位背后的民族文化动因，以及阐释造成这种变化和丰富音位现象的文化因素和演奏生理、心理因素，并从音位和音体系视角对琉特类乐器进行分类逻辑归纳的探索。

除了以上两篇关于音位研究的文章外，中国艺术研究院2007届庄晓庆（导师：薛艺兵）的《民间乐器作坊及传统制笙工艺——天津静海小黄庄制笙作坊的调查与研究》，通过阐述小黄庄制笙作坊的历史发展和运营机制，分析民间手工制笙作坊的生存方式，并通过观察、记录和描述民间制笙师傅们的全部技术活动和文化活动，从制笙师傅的音律观念出发，了解他们的定律方式和民间音乐班社乐器的用律习惯，以此揭示乐器的乐律实践对民间音乐的影响，为民间传统手工乐器作坊做出了第一份文本的历史记载。

专著及图录

（一）理论性著作

《中国乐器志·体鸣卷》[①]是中国第一部体鸣乐器志专著。其在分类法方面，不仅突破了以往中国乐器论著的传统分类概念，还采用了与国际乐器学同步的比较通用的“霍—萨”体系乐器分类法，同时结合中国体鸣乐器的实际情况，对“霍—萨”体系中体鸣乐器的分类方法进行了调整和改进。其与“霍—萨”体系不同点主要表现在：1. H—S 分类体系，在弦鸣乐器一级分类之下，将乐器形体构造作为二级分类。该书在弦鸣乐器之下，将拨奏、击奏、擦奏列为二级分类，然后才是乐器形体构造的分类（然后将乐器形体构造作为三级分类）。2. 作者认为：霍—萨分类体系在第一级（按乐器发音原理）和第二级（按声音的激发方式）分类时，分类标准统一，但是在第三级分类时，却并没有统一。其中，“敲击体鸣”类又一次按激发方式分为“直接敲击”（struck directly）和“间接敲击”（struck indirectly）两类，并在这两类之下的第四级分类中，再一次按激发方式，将“直接敲击”细分为“震击或拍击体鸣”（concussion idiophones or clappers）和“打击体鸣”（percussion idiophones）两类，将“间接敲击”细分为“摇奏体鸣”（shaken idiophones）、“刮奏体鸣”（scraped idiophones）和“劈奏体鸣”（spliti diophones）三类。而对处于二级位的其余三类，即“弹拨体鸣”、“摩擦体鸣”、“吹奏体鸣”的第三级分类，则以乐器形状作为分类标准。“敲击体鸣”的两个支类的乐器形状

① 薛艺兵：《中国乐器志·体鸣卷》，北京：人民音乐出版社，2003 年。该著实为四卷本《中国乐器志》之首卷，其余待出版的三卷为“气鸣卷”、“弦鸣卷”和“膜鸣卷”。

类别，却又被放在第五级位置。所以，作者在编撰该卷时，为了统一各级分类的标准使之更加简明和合乎逻辑，对“霍—萨”分类体系中的部分结构层次做了调整。

此后，吴艳就此专著，发表了《〈中国乐器志·体鸣卷〉读后》[①] 一文。她认为，《体鸣卷》的可贵之处是借助“志”的体例对中国体鸣乐器做了全面著录和翔实描述，同时又突破了传统志书的体例对各种乐器进行了开拓性研究和深入探讨。书中既有对各种体鸣乐器历史和现状的如实记述，又融入了作者在研究方法、研究对象、研究结论方面的大胆探索和新颖创造。不仅对中国各种体鸣乐器的起源、发展、分布、流变进行了历史维度的梳理，还对乐器的制作方法、工艺流程、实际应用、演奏特色等进行了全面系统的论述。就该书的体式而言，是一部融合中国体鸣乐器多方面相关因素（乐器、工艺、音乐、习俗、文化等）为一体的综合性“志书”；就方法而言，是一部熔炼中国“史志”传统和国际现代“乐器学”（Organology）方法于一炉的学术著作；就价值而言，它是目前中国体鸣乐器学术研究方面史论结合的最新成果。同时，作者也提到，该书结尾处所列出的三个附录（中国体鸣乐器“霍—萨”体系分类序号索引、中国体鸣乐器汉语拼音索引、图片索引）也是全书不可忽略的重要组成部分，这不仅是为了便于检索，实际上也是对中国体鸣乐器名称的一次大梳理，为读者查阅、研究中国各民族体鸣乐器提供了方便。但是该书也有一些遗憾之处，例如，在收集乐器实证资料及其描述上有失偏颇，未能及时吸纳近十年新的研究成果和新的考古发现等问题，所以，希望以后在此方面能够更加的翔实。

1993 年 4 月，郑德渊的《乐器分类体系之探讨》一书由台

① 吴艳：《〈中国乐器志·体鸣卷〉读后》，《音乐研究》2006 年第 3 期，第 124—127 页。

北台湾全音乐谱出版社出版。此书堪称是一本难得的有关乐器分类理论的专著。其主要观点，可见前文所提的《乐器分类体系》一文。

刘桂腾的《满族萨满乐器研究》[①]是全国艺术科学研究的重点课题。这本书不仅是我国第一本有关研究满族萨满乐器的书，也是第一本从民族音乐学的角度对满族萨满乐器进行深入研究的专著。

（二）普及性图书和图录

近20年，还有一些图录书籍在国内相继出版。其中包括1985年由简其华等编著的《中国乐器介绍》。书中选择了较常用的77种，分为吹奏、拉弦、弹弦、打击四类，简要地介绍其历史沿革、形制等，该书于2004年进行了修订。1986年出版了袁炳昌、毛继增主编的《中国少数民族乐器志》。该书列入了我国少数民族中流传的乐器，并采用我国习用的乐器分类方法，将民族乐器分为：吹管乐器、拉弦乐器、弹拨乐器、击弦乐器和打击乐器五大类。每类乐器又按发音原理、弦数多少、演奏方法等的不同再行分类。书中载有乐器及其演奏的图像，并有释文。此外，书后还附有《中国少数民族简介》、《中国少数民族乐器民族分类索引》、《中国少数民族乐器汉语拼音索引》。1990年，吴言韪、陈川编著出版了《中国少数民族乐器大观》一书。

1987年12月，刘东升、胡传藩、胡彦久编著了《中国乐器图志》。载有图录和文字说明，并附中国乐器大事年表、古代乐器发现地点概览等。1992年，刘东升又主编了《中国乐器图鉴》。本书所收包括古代乐器为传世和考古发掘中有代表性的乐器和现代乐器的图片。在乐器结构和演奏形式上，又将所收乐器分为打击乐器、吹奏乐器、弹弦乐器、拉弦乐器、击弦乐器、口簧乐器六类。另

---

① 刘桂腾：《满族萨满乐器研究》，沈阳：辽宁民族出版社，1999年。

外，该书还重点介绍了全国著名的民族乐团、民族乐器厂和乐器制作工艺师，为我们的乐器检索增加了许多相关的内容。此书于1995年重印发行。1991年1月，赵沨主编出版了联合国教科文组织的《音乐宇宙——一部历史，中国附卷之——中国乐器》。书中载有“古遗存中所见乐器”和“现存乐器”图像，并有文字论述。

中国艺术研究院音乐研究所乐声研究员编著了系列的乐器学著作。包括《民族乐器制作概述》、《中国乐器》、《中国少数民族乐器》、《中国乐器博物馆》、《中国民族民间乐器小百科》、《中华乐器大典》等多种乐器学专著。其著作中的乐器分类，第一级仍沿用了H—S的四大体系，但以下各级则根据中国乐器的特征作出了相应调整。

另外，新疆、云南、广西的民族音乐学者都有对本地区民族乐器的介绍或研究专著问世。比如万桐书的《维吾尔族乐器》、杨秀昭的《广西少数民族乐器考》等。

（三）“文化展览”图录资料

《古乐风流——中国乐器》由萧梅编辑、撰稿，于2001年9月由香港大学美术博物馆出版。该书主要对在香港展出的123件乐器及其他物件，进行高清拍摄后而编辑成册。其中包括有历史价值的古代器物和中国音乐研究所近几十年在各地搜罗的现存乐器。书中对每件乐器的类型、民族、制作年代、收藏年代、演奏方法、乐器功能以及乐器的形制都做了简要的说明，并按学术界普遍沿用的H—S体系进行分类介绍。

2003年在中国艺术研究院协办下，澳门举行了历史上首次有关中国乐器的展览“妙音绕梁——中国乐器与乐种”展。这次展览内容包括古代宫廷祭祀与文人音乐、北方笙管乐、戏曲、曲艺与民俗锣鼓、福建南音、西南地区的芦笙与铜鼓、新疆的十二木卡姆、西藏藏传佛教法器的组合形式，共108件乐器。与这些乐器相关的演奏和组合形式的图片也同时展出。其后由澳门民政总署出版

了《妙音绕梁——中国乐器与乐种》一书。

另外，2008 年 11 月，由湖北省博物馆、上海音乐学院东方乐器博物馆主办的《心与音——世界民族乐器特展》在湖北展出。此次展览共包括非洲之魂、拉美之歌、异曲同工、印度之舞、典雅之声、唐宋之韵及华夏正声七个单元，展出了来自世界各地 160 件民族乐器。此后，湖北美术出版社出版发行了《心与音——文化视野下的世界民族乐器》一书，对所展乐器的形制、类型、功能、演奏方法、乐器收藏者以及流传区域进行了简单介绍。此书除印有纯乐器图片外，还附有一些现场演奏图片，为读者了解乐器的演奏形式提供了更加直观的方式。另外，书中还收入了洛秦的《心与音：乐器及其音乐人文叙事》、萧梅的《相对于“类”研究的“单件乐器志”》以及应有勤的《口弦音阶及其律学特性》等文章。

会议及科研项目

（一）乐器学会议

2006 年 9 月 21 日，在中国音乐学院举办了以《中国传统乐器数字化系统建设》和《中国乐器博物馆》两个项目为中心的研讨会，[①] 其中《中国传统乐器数字化系统建设》已于 2005 年 6 月正式启动。会议以研讨乐器分类问题为基础，并希望通过各位专家的讨论和思考，为中国音乐学院乐器博物馆两个项目的建设提出宝贵意见。与会的八位专家（王子初、薛艺兵、韩宝强、曾遂今、修海林、张维良、项阳、吴文光）所提出的建议，集中在以下两方面：（1）中国乐器数字博物馆的乐器体系，绝非单纯依靠某一种分类方法可以胜任（王子初），所以，乐器分类不是绝对的，其中

① 严薇：《中国传统乐器分类学术研讨会综述》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 232—233 页。

必有某些重叠或交叉（薛艺兵），应该并用多种分类方法；（2）分类法应该实用，同时要切合实际，而面向大众，所以，数字博物馆可以考虑多编几种索引，以适应不同层次的读者。既兼学术性又兼顾大众性。

同年，9月22—23日，“乐器学再思考”国际学术研讨会在上海音乐学院召开。此次研讨会探索的议题以“乐器研究的挑战与转机（当代乐器学研究的新方法）”为主，其目的是对当代乐器学研究从研究主体，研究理论到研究方法进行一次深刻的反思。同时，来自澳大利亚、英国、新西兰、中国及中国台湾的乐器学研究学者们就乐器学在当代研究中的新观念、新方法做了深入研讨。与会者提供的几种新方法和新思路包括将科学整体主义（Holism）运用到民族乐器学（Ethno—organology）范畴下的乐器志（Organography）写作中（Henry Johnson：《整体乐器学：乐器，演奏者和音乐的相互关系——一个关于日本筝（Koto）的个案研究》），将传记性写作（Biography）用途运用在乐器和人的研究中（蔡灿煌：《物的倾述：东西如何述说人们生活的故事》），此外还有从美学（Aesthetics）范畴探讨物与人的感情经验形成之间关联（Margaret Kartomi：《乐器近代史和它所忽视的部分：人体打击乐器》），从现代考古学（Archaeology）重谈音乐的起源问题（Chris Gosden：《感官，音乐与物质文化》），也有运用图像学方法（Iconography）（谢谨：《中国古代竖琴与佛教的关系——克孜尔竖琴的图像象征》）、历史音乐学方法（Historical Musicology）（黄艺鸥：《论方响产生的音乐、历史和文化动因》）、文化人类学（Cultural Anthropology）的汉字文化符号论（Semiotics）（朱家俊：《乐之器新论，基于汉字文化符号论的新视点》）、“单件乐器”的传记式研究并通过统计学手段对单件乐器“物理生命”数据库的建立和研究（萧梅：《相对于“类”研究的“单件乐器志”》），以及对在不同环境下（Contextualize），重视民间知识（Folk Knowledge）前提下的地方乐

器分类法（Taxonomy）体系构建的研究等。上海音乐学院硕士研究生黄婉[①]和陈婷婷[②]分别发表文章对会议发言者的主要观点和问题进行了总结和归纳。

（二）科研项目

除了乐器学会议交流，各个音乐学院及音乐研究所为了推动学科的进一步发展，致力建立博物馆、中国乐器数据库等项目，其中包括中国艺术研究院的“乐器博物馆”，中央音乐学院韩宝强负责的“民族乐器音色库”、上海音乐学院以“单件乐器”作为建构原则的“中国乐器数据库”及其前文提到的中国音乐学院的《中国传统乐器数字化系统建设》和《中国乐器博物馆》等。另外，在乐器音位的研究上，上海音乐学院应有勤的《乐器音位运律研究》提出了关于乐器音位和操作系统研究的方法论，对各类乐器作了系统、全面的研究。并作为音研所2005年科研专项。

① 黄婉：《挑战与转机：乐器学研究的再思考——记上海音乐学院“乐器学研究国际学术研讨会”》，《音乐艺术》2006年第4期，第108—115页。

② 陈婷婷：《挑战与转机：乐器学研究的再思考——记上海音乐学院“乐器学研究国际学术研讨会”》，《人民音乐》2007年第4期，第74—75页。

中国音乐年鉴·2008·
·音乐教育·

多元视角关注下的专业音乐教育
——2007年专业音乐教育研究综述

刘 沛

2007年重要纪事

2007年4月10日至15日，中央音乐学院音乐学研究所与南京艺术学院音乐学研究所共同举办的首届“全国音乐学博导论坛”分别在浙江师范大学、南京艺术学院和江西三清山举行。中央音乐学院、中国音乐学院、南京艺术学院、上海音乐学院、中国艺术研究院、首都师范大学、哈尔滨师范大学分别指派代表参加了此次论坛。参会代表就音乐学博士的招考与管理、培养目标与计划、博士论文的学术规范以及博士生导师自身修养等多方面议题进行探讨。

周海宏指出，博士教育的目标应该是培养有

创造性的、有扎实学术功底的、能够推动某专业领域发展并为人类进步作贡献的专业性人才，而不仅仅是把它作为个人生存的“敲门砖”。

关于博士生招生，伍国栋提出自己的见解，认为应该把“研究生毕业后至少工作两年”作为博士生招生的前提条件。

吴文光就博士论文的问题发表了意见。他提倡借鉴国外经验，既要鼓励新领域、新材料、新问题、新方法的研究，又要支持对老问题的再发现、再访问、再调查、再研究。

导师是博士生教育的主导。梁茂春认为，博导应摆脱“奶妈”角色，进而充当好“精神教父”的角色。应该鼓励博导放下架子，接受学生超越老师的挑战。①

2007 年 6 月 3 日，为期一周的“中央音乐学院附中建校五十周年”庆典活动拉开帷幕。活动期间，中央音乐学院附中举办了几十场音乐会和系列专家讲座，既回顾了校史又展示了在新的历史时期中央音乐学院附中的新风貌。庆典于 2007 年 6 月 10 日落下帷幕。② 2007 年 10 月 9 日，四川音乐学院交响乐团正式成立。

2007 年 10 月 15 日，“第 29 届音乐教育大会（2010·北京）”新闻发布会在京召开。会议宣布，中国教育学会音乐教育专业委员会和中国音乐学院联合承办的“第 29 届世界音乐教育大会(ISME)”将于 2010 年 7—8 月在北京召开。

2007 年 11 月 9 日，2007 年中国高等艺术院校流行音乐教育论坛在四川音乐学院举行。教育部办公厅主任刘家富，中国音乐家协会流行音乐学会常务副主席付林，中国音乐家协会流行音乐学会副

---

① 乔邦利：《音乐学精英培育者如是说——首届“全国音乐学博导论坛”综述》，《人民音乐》2007 年第 9 期，第 44—45 页。

② 宋歌：《四海皆归庆母校华诞五十春秋望未来辉煌——中央音乐学院附中校庆 50 周年庆典综述》，《人民音乐》2007 年第 8 期，第 71—73 页。

主席陈小奇，中国音乐学院院长金铁霖，武汉音乐学院演艺学院院长朱爱国，南京艺术学院流行音乐学院院长王建元，德国巴登符腾堡州流行音乐学院院长乌多·达门及中国唱片总公司总经理赵大新出席了此次活动。在此次的专家论坛中，专家就流行音乐在艺术高校中的现状、定位、教学内容、课程设置以及流行音乐的市场运作与营销、流行音乐经纪人制度等问题进行深入探讨。为期三天的论坛活动同时还举行了论文评选以及“学院杯”声乐比赛等活动，并最终评选出十篇优秀获奖论文和多位优秀获奖歌手。①

2007年11月27—28日，作为上海音乐学院80年校庆庆典系列活动之一的“2007国际音乐院校长论坛”在上海举办。与会代表分别来自全世界24所著名音乐学院，包括美国朱莉亚音乐学院、耶鲁大学音乐学院、奥地利萨尔茨堡莫扎特大学、英国北方皇家音乐学院、法国巴黎音乐学院、匈牙利布达佩斯李斯特音乐学院、俄罗斯莫斯科柴可夫斯基音乐学院及中央音乐学院、中国音乐学院、天津音乐学院等。中外专家分别就各国院校专业音乐教育的办学体系、人才培养思路、国际交流与合作以及如何处理传统音乐与多元文化之间的矛盾等多方面问题发表演说。各国代表在论坛结束时达成共识，希望在尊重各个国家和地区不同历史文化的前提下，加强国际间的交流与合作，鼓励各国师生进行互派式的教学与演出，甚至包括院校高层之间的校际访问与交流以此促进各国专业音乐教育资源的优化配置，创建和谐稳定的国际高等音乐教育环境。②

---

① 四川省委宣传部：《2007中国高等艺术院校流行音乐教育论坛在川音隆重举行》，《音乐探索》2007年第4期，第113页。

② 杨霖希：《世界音乐院校聚首申城集思广益论专业音乐教育——2007国际音乐院校长论坛纪要》，《音乐艺术》2007年第4期，第122—124页。

课程建设

徐希茅、徐飞[①]认为，对培养音乐教育专业的学生，学校应该树立大教育观，培养复合型人才。以一些地方音乐教育培养方案为例，作者提出，应该从强化社会科学和自然科学的学习、扩大知识面、弘扬人文与科学的精神、构建整体知识框架的起点出发构建非专业性课程。对于专业课程的设置，作者则认为，关注社会文化发展动态是专业课设置的新趋势，如可开发《当代音乐教育的发展概况》等学科性研究课程，从而促成学生从技能型人才向人文型人才的转变。为优化专业课程结构，他们建议，在改革《教育学》、《心理学》、《教材教法》等传统课程后，还可以增加《音乐教育哲学》、《比较音乐》、《音乐多媒体课件制作》、《学校课外文艺活动的组织与实践》等课程来满足未来工作对音乐教育系学生的要求。

在借鉴德国音乐教育专业的培养模式后，代百生认为，德国音乐教育专业的所有规定课程都直接与发展学生的各种音乐才能有关。与我国教学大纲中所规定的政治理论、外语等公共课程约占1/3 总学时相比，德国的模式值得我们在教学改革中参考。代百生在《德国的音乐教育专业培养模式及其对我国高等音乐教育改革的启示》[②]一文中说“英语作为一种学习和交流的工具，如果真的有需要，人们可以随时随地学习”，“但是专业课程却是需要在学校里、在教师的指导下学习才会更有效果的。或许这是德国人的教

① 徐希茅、徐飞：《地方院校创新音乐教育人才培养模式的改革与实践》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 208—211 页。

② 代百生：《德国的音乐教育专业培养模式及其对我国高等音乐教育改革的启示》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 198—204 页。

育方式，但却是实际的”。

中国音乐学院王以东[①]提出了“打击乐共同课系列课程”。他根据不同专业的不同需要开设了既有共性又有个性的节奏及打击乐基础训练课程，如针对器乐专业或民族声乐专业学生的《节奏及打击乐基础的训练》课程、针对作曲系及指挥系学生的《打击乐基础乐器法》课程、针对音乐教育及音乐治疗专业学生的《节奏与打击乐基础教学法》课程以及针对艺术管理及音乐学专业学生的《节奏与打击乐赏析与实践》课程。

器乐专业主科“一对一”的授课模式在王欢[②]看来有着许多的弊端，如学生知识单一、群体意识薄弱、人格发展不充分等。为弥补这一授课方式的不足，在音乐院校内开设室内乐课程就变得极为必要。王欢认为，合唱、合奏、乐队、戏剧小组等音乐形式能培养学生的团队协作精神。通过与不同乐器的合作，尝试接触不同形式的音乐作品，学生对音乐的认识能够得到全面的提高，同时开设室内乐课程能为学生提供更多的实践机会，有助于学生更好地适应社会。

颜锐[③]认为，在视唱练耳专业的本科阶段，专业课程应予强化，选修课程应予扩充。颜锐指出，视唱练耳专业本科学生应在参与听、写、弹、唱等技术训练课程之外，进行学科理论及作曲与作曲理论课程的学习。由视唱练耳专业的性质决定，视唱练耳专业本科学生应选修声乐、合唱指挥及总谱弹奏等课程，以此完善专业学习效果。最后，针对音乐院校技能教学与理论教学脱节的现状，颜

① 王以东：《在传统课程中寻找特色与新意——关于开设打击乐共同课系列课程的构想》，《中国音乐》（季刊）2007 年第 3 期，第 120—121 页。

② 王欢：《论室内乐课程的素质教育功能》，《中国音乐》2007 年第 1 期，第 212—214 页。

③ 颜锐：《关于视唱练耳专业本科阶段的课程设置》，《乐府新声》2007 年第 2 期，第 188—190 页。

锐强调，本科视唱练耳专业增加论文写作课程势在必行。

教材选用

陈晓芳、汪晓万①认为，在高师音乐教育中，学习具有代表性，专门介绍现代教育学、心理学、音乐教学体系及教育法理论等方面的教材固然重要，但有时间的滞后性。教师在组织教学时应紧随时代的步伐，把最新的教育理念、研究成果补充到课堂上来，如学习新的《音乐课程标准》及教育部对它的解读，研究《中国音乐教育》、《人民音乐》等专业学术期刊围绕新课程标准展开的专题论坛、教案分析及评论。“这样才有助于学生及时了解基础教育音乐课程改革的现状及发展趋势。”

对乐理图书市场虚假繁荣的现象，杨殿斛②认为，眼下让人目不暇接的乐理教材近乎泛滥，无论是权威版本、改革版本抑或是改良版本都存在着自身的利弊优缺，或是学术态度不严谨，或是教材质量良莠不齐。关于如何解决高校乐理教材的现况，杨殿斛称，官方部门组织，权威专家集体编撰教材可以解决教材出版中争议激烈的问题，亦有利于教材出版的整治肃清。

在视唱练耳课程的教材选择上，黄茜③建议，“合理组合，建设主导教材和补充教材”。主导教材即是以最基本的知识点汇编的、面向所有专业学生的共性教材；补充教材即为根据不同专业、不同程度、不同要求在共性教材基础上延伸出来的辅助教材。两种

① 陈晓芳、汪晓万：《高师音乐教学法课程改革与学生创新思维培养》，《中国音乐》2007年第4期，第207—209页。

② 杨殿斛：《基本乐理：亟待加强建设的课程——关于基本乐理课程建设的思考》，《星海音乐学院学报》2007年第1期，第81—86页。

③ 黄茜：《关于构建武汉音乐学院视唱练耳分级制教学体系的思考》，《黄钟》2007年第4期，第84—87页。

教材的合理搭配有助于学生对所学知识由点到面的全面理解，并实现“有教有类”的教学过程。

倪淑萍[①]认为，高师音乐教育中合唱课程的曲目选择应遵循以下原则：循序与渐进相结合、民族与世界相结合、深刻思想与艺术表现相结合、时代精神与经典代表相结合以及实用性与针对性相结合。同时，倪淑萍指出，由于近年音乐教育专业招生男女比例失调等多方面原因，在曲目的应用上应针对各实际教学情况进行必要的删改。

课堂教学

雷晓兰[②]从教学语言的角度切入声乐教学研究。由于声乐艺术具有抽象性，雷晓兰认为，抽象感觉形象化、准确化的教学语言能够促进教、学双方良好交流的进行。至于如何提高语言运用的艺术性，雷晓兰提到，声乐教学涉及科目繁多，声乐教师努力扩大知识面是准确用语的前提；其次，熟悉教学内容、阶段性稳定地使用教学用语和因材施教也是高质量应用教学语言的关键。

赵静[③]认为，“美声教学不能单纯只做声音技巧的训练，与其相关的文化背景、语言和舞台表演等也是美声教学中的重要方面，也应纳入教学中去”。背景知识是音乐的灵魂，语言的韵律是风格的主宰，舞台感染力是学习的最终目标。把这三者融入到美声教学中可以避免技巧训练的单一性，及声带的机械运动。

---

① 倪淑萍：《高师合唱教学的曲目选择》，《交响》2007年第2期，第74—79页。

② 雷晓兰：《浅谈声乐教学中的语言艺术》，《音乐探索》2007年第3期，第86—88页。

③ 赵静：《美声教学中的非声乐技巧》，《中国音乐》2007年第4期，第236—237页。

黄静[①]剖析钢琴主科“一对一”传统教学模式的弊端，建议在实施“一对一”教学模式外补充小组课的形式。专题讨论、表演观摩、换位教学均被视为小组课的可行内容，其优势在于能很好地激发学生学习自主性，提高学习兴趣及思考能力。

汪洋[②]提出西方音乐史教学的优化途径有三：优化教学内容、优化教学方法、优化教学效能。优化教学内容，即学习音乐史应该从学习音乐发展背后的文化大背景开始，纵横向全览完整音乐史脉络，听讲互补，遵循循序渐进的原则层层深入，突出重点。优化教学方法，即多种互动模式代替单一“填鸭式”教学，使学生在研究中学习。优化教学效能，即因材施教，不同专业教学切入有所迥异。

蒋莉在《论口传心授在古筝教学中的作用和意义》[③]一文中讲到，古筝学习的核心在于神韵的习得，教师对学生进行口传心授的教学不但能使学生掌握基本奏法、作韵技巧，还能在学生仔细品味内化音乐神韵的过程中起到极其重要的催化作用。单纯的谱面学习无法使学生获得心领神会的效果。

杨云[④]提出，在大提琴教学中，一味地追求技巧或音乐表现都是不恰当的，完美的艺术需要二者的结合才能得以实现。教师在教学中应当帮助学生从感性认识、理性认识及情感投入三个方面建立起对音乐的全方位理解，并鼓励学生尝试以“演奏者”和“旁观

---

① 黄静：《钢琴主科教学模式探讨》，《音乐探索》2007 年第 S1 期，第 169—170 页。

② 汪洋：《高师西方音乐史教学的优化途径》，《中国音乐》2007 第 3 期，第 96—98 页。

③ 蒋莉：《论口传心授在古筝教学中的作用和意义》，《中国音乐》2007 年第 3 期，第 210—213 页。

④ 杨云：《大提琴演奏及教学中值得注意的问题》，《音乐探索》2007 年第 2 期，第 84—85 页。

者”的不同身份对自身学习进行评价。

董文华①认为，培养学生良好的学习动机是声乐教学的基础，训练学生内外感觉的一致性是技术提高的关键，记忆、情感、想象力及心理的协调能力都是学好声乐的重要心理因素。

同样以心理规律为切入点，樊禾心②提出：“钢琴演奏技术训练和基础练习的教学主要由形成运动表象、掌握动作概念和形成技能等三个阶段构成。”运动表象的形成主要靠教师示范、讲解及学生的练习获得。表象形成后，教师应进而帮助学生进行分析、综合、比较、抽象、概括并最终形成动作概念。而学生在练习中，应把握记忆与动作习得规律，提高练习的效度。

卢蒙在《浅谈小提琴教学中学生迁移能力的培养》③一文中，以小提琴为例，指出良好的学习迁移能够提高学生的学习效果。教师通过加强技能基础训练、合理安排教学顺序、引导学生自我反思及对过去经验和他人经验的总结等手段能促成学生学习迁移能力的形成。

牟新、尹佐华④认为在视唱练耳教学中引进 MIDI 技术与电脑音乐制作系统，有着诸多优势：1. 音乐制作软件可以把教师从繁忙的弹奏工作中解脱出来，进而近距离地解决学生的具体问题，工作效率得以提高；2. MIDI 技术与电脑音乐制作系统的多样性和灵活性使得学生在课堂学习中得以获得更加立体更加丰富准确的音乐

---

① 董文华：《声乐艺术心理学在教学中的运用》，《中国音乐》2007 年第 3 期，第 223—225 页。

② 樊禾心：《从运动心理规律试论钢琴演奏技术的教学与训练》，《中国音乐》2007 年第 3 期，第 205—207 页。

③ 卢蒙：《浅谈小提琴教学中学生迁移能力的培养》，《乐府新声》2007 年第 4 期，第 160—162 页。

④ 牟新、尹佐华：《引入现代技术促进音乐教学——谈 MIDI 技术与电脑音乐制作系统在视唱练耳教学中的运用》，《音乐生活》2007 年第 8 期，第 63—64 页。

感知，增强了视唱练耳课程与实际音乐作品的联系；3. 教学软件可以让教师实现依据水平分层次教学，使得学生无论是在课上还是课下都能得到个性化的训练。

教师队伍

高慎独[①]提出，艺术类院校的非专业课师资队伍的建设应该得到重视。其理由如下：由于面对学生数量众多，非专业课教师的理念、立场及人生态度影响范围广而深入；工作贡献较于专业课教师不相上下，相对而言，艺术知识比较薄弱。对于提高此支队伍素质的措施，高慎独提到，要严把非专业课教师的从业资格，鼓励非专业课教师继续深造，落实奖惩分明的考核制度。

对于艺术院校声乐教师的人文修养问题，杨丽[②]认为，应该从增长人文知识、培养人文精神、实现人文教育三方面提升声乐教师的人文素养，教师的人文修养在实践的“知”与“行”的统一中可以得到提升。

陈宇京[③]认为，高校音乐教师除了必须掌握一定技术、技能外，还应努力构建完整的学科知识结构，对时下本学科的学术动态具有清晰的认识，熟练掌握教学规律和原则，在立足基本国情的前提下，承担一定的科研任务。

---

① 高慎独：《艺术院校非专业课师资队伍建设探析》，《音乐探索》2007年第S1期，第122—123页。

② 杨丽：《提升音乐教师的人文修养》，《乐府新声》2007年第1期，第193—195页。

③ 陈宇京：《当前我国高等教育中“反文化”现象思考及对策》，《人民音乐》2007年第6期，第69—71页。

反思热招

刘永福[①]对当下高师音乐专业招生现象进行剖析。他认为，音乐专业招生存在虚夸办学条件、招考内容混乱、考试缺乏公平、考生经济负担沉重等现象。刘永福指出，实施“省统考”、取消固定考点、分地区统一考试内容、建立“评委库”进行相邻省市的评委临时互换及公开招生情况等措施，可以有效规范高师音乐专业招生平台。

杨晓认为高等音乐教育走入了由于扩招而引起的生源、管理、师资、教材以及音乐教育质量降低的困境。在《音乐院校热招的冷思考》[②] 中，杨晓认为，精英教育向大众教育推进是必然趋势，在扩招不可避免的情况下努力提高教育质量是关键。建立教育监管体系、明确培养目标、区分培养层次、优化配置教学资源、增强国际视野、利用经济杠杆办学有助于解决扩招后出现的一些现实问题。

辛迪[③]认为，音乐院校的扩招推动了精英教育向大众教育的转变。就音乐教育专业而言，教学结构、管理结构都需要改革。这种改革可采用等级评价制度、加强集体课建设及综合学科建设、丰富艺术实践、改革实习模式、调整招生制度等多种手段进行。

---

① 刘永福：《高师音乐专业招生现状剖析及对策研究》，《人民音乐》2007 年第 11 期，第 62—65 页。

② 杨晓：《音乐院校热招的冷思考》，《人民音乐》2007 年第 3 期，第 84—85 页。

③ 辛迪：《星海音乐学院音教系的教学改革思考》，《星海音乐学院学报》2007 年第 3 期，第 69—72 页。

2007年国民音乐教育研究综述

李雅宁

本年度关于国民音乐教育的研究主要体现在提高学校音乐教育水平、健全国民音乐教育理论、借鉴国外音乐教育经验、传承近现代音乐教育理念及完善民族音乐教育现状五方面。

提高学校音乐教育水平

近年来随着社会的全面进步，我国学校音乐教育已经取得了很多的成就，但在很多方面仍存在不足。本年度学界关于学校音乐教育的研究文论较多，分别从不同角度对中小学音乐教育、高等音乐教育及高校音乐教育进行了研究。

（一）基础音乐教育

基础音乐教育尤其是中小学音乐教育，一直

是国民音乐教育最为关注的话题之一，因此本年度很多学者均在分析中小学音乐教育现状的基础上，进一步阐述了基础音乐教育存在的问题并提出诸多应对措施。赵洁[①]通过对中小学基础音乐教育现状的分析，将我国基础音乐教育自身存在的不足具体概括为：学校音乐课只注重音乐技能的传授而忽视对学生进行更广泛、更全面的音乐素质培养，音乐和其他艺术的综合只是简单的堆加等。王庆茂[②]也从我国中小学音乐教育现状着手对基础音乐教育存在的基础知识缺失、音乐普及性不足等问题进行了分析。

对于基础音乐教育存在的诸多问题，学者们分别从不同角度提出了应对策略。赵洁认为，改进或提高中小学基础音乐教育的源头在于转变从事师范类高等音乐教育教师的教学理念，具体的可行性办法如在师范类大学音乐教育专业开设介绍当代中国音乐教育现状的课程、加强本科生今后从事中小学音乐教育的能力、加强本科生对中小学音乐教学实际情况和现行课程标准的学习等。汪芳[③]认为基础音乐教育应注重中小学音乐教学“音乐性”的培养。从这一观点出发，作者简要阐述了新课程理念下对音乐教学“音乐性”的理解，并在此基础上对加强音乐教学“音乐性”的有效策略作了进一步的分析。陈明礼[④]简要分析了农村中学基础音乐教育水平存在的问题，并对如何解决师资问题、提高农村中学音乐教育水平提出了自己的建议。

---

① 赵洁：《从基础音乐教育看高校音乐[redacted]第120—121页。

② 王庆茂：《关于我国基础音乐教育的几点思考》，《中小学音乐教育》2007年第8期，第10—11页。

③ 汪芳：《中小学音乐教学应突出“音乐性”》，《中国音乐教育》2007年第9期，第22—23页。

④ 陈明礼：《苏北农村中学音乐师资状况的调查与思考》，《人民音乐》2007年第6期，第74—75页。

此外，张红霞[①]还对严肃音乐进校园后出现的基础音乐教育和高等音乐教育被忽视、流行音乐风靡一时等不良现象进行了反思，并在分析比较中外音乐教育观念的基础上，提出了诸多问题的对策和建议。刘安乐[②]也从改变教学方法及教学内容等方面对普通学校音乐教育的改革问题进行了探讨。

（二）高校音乐教育

音乐教育作为素质教育的重要组成部分，近年来已受到全国各地高校的普遍重视。2000年以来，我国普通高校音乐教育在党和政府的高度重视下进入了新的历史时期，在百余年几代人的不懈努力下，如今的高校音乐教育已发展成为一门独立的学科。本年度冯兰芳[③]就是从学科建设的角度出发对中华人民共和国成立前、后的普通高校音乐教育发展情况进行了简要梳理并在此基础上对普通高校音乐教育学科作了进一步的理论阐述。

著作方面主要有尹爱青主编的《学校音乐教育导论与教材教法》[④]及黄小明主编的《音乐教育理论与学科教学研究》[⑤]。前者主要对学校音乐教育基本理论、历史发展及改革、音乐学习与教学理论等问题进行系统的阐述，后者则先后分“音乐教育专业发展理论研究”、“音乐教育国际比较研究”和“音乐学科教学研究”三个专题对高校音乐教育进行了研究述评。

近年来，流行音乐的迅速崛起在很大程度上冲击了高校音乐教

① 张红霞：《严肃音乐进校园的反思》，《人民音乐》2007年第7期，第63—65页。

② 刘安乐：《普通学校音乐教育教学需要怎样的“动”与“静”》，《中小学音乐教育》2007年第4期，第6—7页。

③ 冯兰芳、孟维平：《普通高校音乐教育——一个新学科的崛起》，《人民音乐》2007年第12期，第76—77页。

④ 尹爱青主编：《学校音乐教育导论与教材教法》，人民音乐出版社、上海音乐出版社2007年版。

⑤ 黄小明主编：《音乐教育理论与学科教学研究》，广西师范大学出版社2007年版。

育的发展，因此本年度也有学者就这一问题对高校流行音乐教育的发展进行了阐述。王建元[①]指出，近十多年来，高校流行音乐教育在内外因的推动下获得了迅速蓬勃的发展，因此构建科学、规范、独立的流行音乐教育体系对流行音乐学科的发展具有十分深远的意义。他的另一篇文章《高校流行音乐教育需要确立学科目录——2006首届中国音乐艺术院校流行音乐论坛核心议题综论》[②]，对高校流行音乐教育的发展问题进行了详尽的论述，不仅就会上关于高校流行音乐教育的发展问题的重要讲话进行了近乎全面的回顾与归纳，其还就高校流行音乐教育的学科建设问题进行了系统的论述。

另有学者就原生态音乐的发展问题提出了自己的看法。杨晓青[③]认为，原生态音乐凝聚着民族精神和宝贵的文化财富，它体现了中华民族所特有的审美习惯和审美观，因此将传统音乐引进高校并使之与现代音乐教育完美结合具有重要而深远的意义。文章对高校引进原生态音乐的原则、方法及应注意的问题进行了深入探析。

在充分肯定高校音乐教育取得以上诸多开创性成就的同时，更应该引起我们关注和反思的是，尽管近年来高校音乐教育已在很多方面取得不菲业绩，但在发展过程中还是出现了诸多亟待解决的问题。本年度对高校音乐教育现存问题的研究中，李长明[④]曾概括性地将其归结为教育思想教学和原则等难以形成体系、教学目的不明确、教学内容不全面、多数教学对象对音乐知识相当贫乏等方面。

---

① 王建元：《从我国高校流行音乐教育现状谈流行音乐学科建设》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007年第1期，第76—79页。

② 王建元：《高校流行音乐教育需要确立学科目录——2006首届中国音乐艺术院校流行音乐论坛核心议题综论》，《人民音乐：评论》2007年第1期，第58—59页。

③ 杨晓青：《高校音乐教育应重视引进“原生态音乐”》，《艺术百家》2007年第6期，第168—169转73页。

④ 李长明：《新时期我国普通高校音乐教育发展现状分析》，《美与时代》2007年第9期，第117—120页。

陈宇京[①]通过对当前我国高等音乐教育中“反文化”现象的分析指出，师资素质的良莠不齐及学生质量低下已成为我国高等音乐教育事业的潜藏危机，因此提高高校音乐专业考生质量和师资队伍水平对于解决种种“反文化”现象起着至关重要的作用。黄小明[②]认为，新课标实施以后，虽然我国的音乐教育水平有了进一步提高，但高师音乐教育与基础音乐教育在课程设置、专业知识和综合能力等方面的严重“脱节”直接影响到了音乐教学改革的发展和音乐新课程的实施，该文就是在认识到这些问题的前提下对如何“链接”提出了自己的思考和建议。此外，孟凡虹[③]也就高校音乐教育与基础音乐教育的衔接问题，对在新课程改革中起决定性作用的高校音乐教师提出了诸多要求与建议。

针对学校音乐教育存在的这些问题，很多学者从不同角度提出了具体的应对策略。李长明[④]强调应注重教育思想的转变和教学内容的完善。修海林、秦润明[⑤]认为，近年来音乐教育学在高师教育专业课程中未得到应有的重视，这已经引起学界越来越多人士的关注。鉴于此，作者从加强音乐教育学学科与课程建设的角度出发，以绍兴文理学院的音乐教育专业课程改革为例，对高校音乐教育专业的课程改革进行了全面阐述。通过对音乐教育专业课程上增设的音乐教育学理论、音乐课程与教学论、音乐教学法这三门课程的全

---

① 陈宇京：《当前我国高等音乐教育中“反文化”现象思考及对策》，《人民音乐：评论》2007年第6期，第68—71页。

② 黄小明：《“脱节”与“链接”——新课标实施后的思考》，《中国音乐教育》2007年第2期，第38—40页。

③ 孟凡虹：《21世纪高校音乐教育与基础教育音乐新课程的衔接》，《人民音乐》2007年第12期，第78—79页。

④ 李长明：《新时期我国普通高校音乐教育发展现状分析》，《美与时代》2007年第9期，第117—120页。

⑤ 修海林、秦润明：《高校音乐教育专业课程改革的实践研究——绍兴文理学院音乐教育学“三课”的设置和教学实践》，《人民音乐》2007年第3期，第81—83页。

程跟踪和记录，作者认为，绍兴文理学院的课程改革弥补了音乐教育学学科与课程建设方面的不足，其效果是值得肯定与推广的。岳英放[①]认为，开展普通高校音乐教育应正确处理好课程教育与课外活动的关系，充分认识课程教育在普通高校音乐教育中的核心地位，教育对象应面向全体学生，在遵循普及性原则的基础上开展音乐教育课外活动。李进、王纵林[②]从改革教学内容和教学法两方面对普通学校音乐教育的改革问题进行了探讨。李洪波[③]主要对新世纪高校由于扩招引起的音乐教育质量下降及高等教育出现的“精英教育”向“大众教育”转变等问题进行了分析并提出诸多建议。赵鑫[④]简要论述了音乐素质教育的内涵及其在提高大学生综合素质方面所特有的功能并对如何开展普通高校音乐素质教育提出了自己的观点。

健全国民音乐教育理论

（一）多元文化音乐教育

近年来多元文化音乐教育已成为健全国民音乐教育行之有效的策略之一，学界对此论题涉及的领域之广、视角之多也对我们进一步认识多元文化音乐教育思想产生了很大的启迪作用。

---

① 岳英放：《对普通高校开展音乐素质教育的思考》，《艺术教育》2007年第7期，第36—37页。

② 李进、王纵林：《谈普通学校音乐教育改革》，《艺术教育》2007年第8期，第40页。

③ 李洪波：《新世纪高等音乐教育状况思考》，《艺术教育》2007年第8期，第37转47页。

④ 赵鑫：《普通高校音乐素质教育浅思》，《美与时代》2007年第4期，第64—66页。

管建华[①]在肯定“当今多元文化音乐教育已成为21世纪世界音乐教育的主要潮流”这一观点的基础上，对多元文化音乐教育研究项目建设的意义、研究层面、评估及应用性和研究成果进行了简要的介绍。丁丽君[②]以综述的方式从不同维度对十年来多元文化音乐教育的研究进行了梳理并从“对多元文化音乐教育的理论把握”、“对主要问题的关注”及“对多元文化音乐教育的反思”三个方面对多元文化音乐教育进行了简要的归纳与阐述。韦蔚[③]通过对师范院校音乐教育的分析指出，现今“重技术、轻人文”已成为师范院校音乐教育的通病。在多元文化教育的四种模式中，我国音乐教育多采用主流中心模式和民族附加模式，即一味地将西方的音乐体系作为教育的标准而忽视了民族音乐和世界其他地区的音乐文化。因此，解构原先陈腐落后的学校音乐教育模式已成为多元文化音乐教育发展的必然趋势。杨镇[④]认为，音乐教育在学校教育中占有与其他学科同等重要的地位，对于音乐教育的继承与发展，我们应从“解放思想，寻求音乐教育的可持续发展之路”、“汲取精华，确立以素质教育、创新能力教育为中心的培养目标”、“提倡民主，建构音乐教育中音乐文化多元并存的格局”、“拓宽视野，力争实现我国音乐教育民族化和国际化的有机结合”及“正确定位，认清音乐教育在未来学校整体教育中的作用与地位”五个方面选择我国音乐教育改革和发展的战略。

本年度学界虽没有关于多元音乐教育的著作问世，但有学者对

---

① 管建华：《音乐教育应面向世界，面向未来——南京师范大学“十五”“211工程”多元音乐文化教育研究项目》，《中国音乐》2007年第4期，第86—89页。

② 丁丽君：《多元文化视野下的音乐教育研究述评》，《交响》（西安音乐学院学报）2007年第2期，第80—83页。

③ 韦蔚：《浅论多元文化音乐教育》，《音乐天地》2007年第8期，第11—12页。

④ 杨镇：《从中日近现代音乐教育之变革论我国当代音乐教育的改革与发展》，《音乐研究》2007年第4期，第34—39页。

2006年出版的相关著作进行评述；其中朱玉江分别从“音乐教育的跨文化对话”、“音乐教育研究的‘视界融合’”及“中国音乐教育学科的范式重建”三方面概括归纳了管建华《后现代音乐教育学》一书。洛秦①详细分析了王耀华音乐文集——《乐韵寻踪》的多元文化研究特点并将其概括为以下三点：首先是“纵横古今——从历史学的角度审视了近两千年的中国音乐文化传统”；其次是“立足福建概观全国”——在深入研究福建本地传统音乐的基础上进一步审视中国传统音乐的发展轨迹并对中国传统音乐研究提出了五个方面“结合”的思考；再次是“依研究为基础，托教育为手段，引领多元音乐文化研究和教育的宏大视野”——将中国传统音乐与全人类音乐文化的对照和互补相结合，加强音乐教育功能，提倡多元音乐文化的理念。

除多元文化音乐教育外，音乐教育哲学观的培养也成为本年度健全国民音乐教育理论的重要举措。杜伟祥②通过对近些年来音乐教育的发展状况及其与其他学科的比较分析认为，我们的音乐教育改革尚缺乏充分的理论准备，对于改革的指导思想也未能进行深入的探讨，因此以哲学思维为指导进行音乐教育就成为解决音乐教育现状的重要举措。作为音乐教育哲学核心内容的音乐教育观，始终存在着一个认识上不断深化和理论上不断完善的问题。从这种意义上来说，人类对自身教育观的科学总结就是音乐教育哲学的构建。张业茂③认为，“什么是音乐教育”和“音乐教育是什么”分别从价值判断和事实判断的角度审视了音乐教育的本

① 洛秦：《纵横经纬古今中外，引领多元音乐文化研究和教育宏大视野——写在〈乐韵寻踪——王耀华音乐文集〉出版付梓之际》，《星海音乐学院学报》2007年第2期，第103—107页。

② 杜伟祥：《用哲学思维指导音乐教育》，《艺海》2007年第4期，第124—125页。

③ 张业茂：《音乐教育的双重属性》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007年第3期，第205—208页。

质，由此凸显了音乐教育“科学”和“价值”的双重属性。而从音乐教育哲学层面所体现出的分歧可以看出，这种双重属性决定了音乐教育的复杂性。王耀华[①]在简要分析音乐创造为核心的音乐教育哲学观的含义与时代背景的基础上从“音乐审美”、“音乐实践”、“音乐作为文化”等方面对音乐创造进行了详细论述。

（二）国民音乐教育存在的问题及应对策略

对于国民音乐教育的现存问题，钟春明[②]认为，音乐教育应该是以人为本的教育，其目的是为了通过审美能力的培养实现人的心灵陶冶和人格塑造，而就我国普通音乐教育而言，音乐教育的这种审美作用却并未得到真正的发挥。通过对当今学校音乐教育情况的分析，作者进一步指出，普通学校音乐教育应尽力摆脱“功利性”的束缚，使音乐真正教化于人的心灵。魏素萍[③]通过对甘肃音乐教育现状的分析指出，音乐教育在现代国民教育体系中特别是一些经济落后地区仍然没有引起足够的重视，音乐教育模式也因多沿袭传统模式而导致了教学理论与实践的脱节。针对这些问题，作者在继承传统教育模式的基础上，以“科学、创造”为主题思想对音乐教育模式进行了大胆的探讨。在音乐教育的优化建设问题上，李静[④]认为我们应加强音乐教育的功能作用、注重音乐教育的价值重

① 王耀华：《音乐创造为核心的音乐教育哲学观》，《论坛》2007年第7期，第7—11页。

② 钟春明：《论普通学校音乐教育的基本功能》，《音乐天地》2007年第8期，第9—10页。

③ 魏素萍：《科学　承传　创新——音乐教育模式的实践与探索》，《中国音乐》2007年第1期，第215—217页。

④ 李静：《优化音乐教育　加强教育功能》，《艺术研究》（哈尔滨师范大学艺术学院学报）2007年第4期，第100—101页。

构并建立先进的音乐教育思想体系。封彩梅[①]通过举例简要介绍了复制音乐作品引入音乐教育后产生的一系列“二律背反”现象，并在此基础上进一步总结了解决二律背反问题的音乐教学实践模式。王德芳[②]通过对音乐教育中音乐情感元素即情商元素的探究指出，音乐与情商在音乐教育与艺术实践中是密切联系的，情商功能在音乐教育中发挥着其他教学手段不可替代的作用，因此正确发挥情商元素的功能和作用是提高音乐教育水平的重要手段与举措。晓琴[③]认为，将批判教学法运用到音乐教学实践中是一种比较新鲜的尝试，批判教育学理论和课堂音乐教学实践的结合将大大有助于缩短音乐教育与主流课程教育的距离，而且结合了批判教育学观点而设置的音乐课程可以带给学生多重的、多变的音乐体验。

除以上应对举措外，和谐意识、理性思维的培养也成为解决国民音乐教育所存在问题的重要策略。蔡薇、陈燕[④]认为，音乐的和谐本性本质上决定了音乐教育对于培养大学生的和谐意识发挥着重要的作用，这种作用具体表现在“以音乐情感培育和谐情感”、“以音乐内涵塑造和谐人格”及“以音乐思维拓展和谐思维”三方面。此外，赵保平[⑤]也重点强调了培养理性思维的重要性并在此基础上结合具体实例阐述了理性思维的培养方法。

---

① 封彩梅:《音乐教育的“二律背反”及其克服——复制音乐作品引入音乐教育后的实践探索》,《美与时代》2007 年第 10 期，第 103—105 页。

② 王德芳:《音乐教育中的情商_ EQ_ 元素探究》肖珣《西华大学学报》,(浙江社会科学版) 2007 年第 3 期，第 106—107 页。

③ 晓琴:《运用批判教育学看课堂教学的转变》,《中国音乐教育》2007 年第 1 期，第 44—47 页。

④ 蔡薇、陈燕:《音乐教育中和谐意识的培养》,《长春工程学院学报（社会科学版)》2007 年第 2 期，第 55—57 页。

⑤ 赵保平:《论音乐教育中理性思维的培养》,《艺术百家》2007 年第 1 期，第 130—131 页。

借鉴国外音乐教育经验

（一）音乐教育思想的借鉴

本年度学界主要对韦恩·鲍曼、雷默等人的音乐教育思想进行了分析研究。韦恩·鲍曼是后现代时期多元文化音乐教育及音乐人类学的积极倡导者，他的研究视野曾涉及哲学、音乐哲学、音乐教育哲学、爵士乐教学等诸多领域。黄琼瑶①从鲍曼的简历和学术思想、多元文化中的爵士音乐、音乐教育思想的哲学立意及研究音乐教育哲学的重要意义等方面对其音乐教育哲学思想进行了深入的探究与论述。覃江梅②对曾影响美国及北美音乐实践的雷默的音乐教育哲学思想进行了述评，首先分析了雷默音乐教育哲学思想的理论来源，即他曾受符号论美学代表人物之一苏珊·朗格、美国当代语言哲学家尼尔森·古德曼及美国音乐美学家、理论家伦纳德·迈尔的影响，其次对雷默音乐教育哲学思想的内核“音乐教育即审美教育”进行了深入的探讨。多年来雷默一直将审美体验作为他音乐教育思想的中心和主题，他的思想促进了审美音乐教育的发展也指导了全美国的音乐教育者和音乐教育实践。虽然雷默的审美音乐教育在20世纪90年代受到了各方面的质疑与挑战，但他还是坚定地坚持了自己的审美音乐教育哲学。

此外，对于奥尔夫音乐教育思想，商秀梅③认为我们应侧重于从“音乐教育理念方面的引导”、“遵循儿童内在需要，进行各种

---

① 黄琼瑶：《鲍曼及其音乐教育哲学思想》，《中国音乐》2007年第3期，第90—95转101页。

② 覃江梅：《“音乐教育即审美教育”——贝内特·雷默音乐教育哲学思想述评》，《外国教育研究》2007年第11期，第23—27页。

③ 商秀梅：《再谈奥尔夫音乐教育思想》，《中国音乐教育》2007年第3期，第48—50页。

音乐活动”、“培养儿童主动学习音乐的兴趣和进行音乐创造的能力”、“追求‘原始性’音乐，倡导综合性音乐教育”四方面对其进行吸收与借鉴。

（二）音乐教育体制的对比与借鉴

本年度对于国外音乐教育体制的研究性文章较多，他们分别从不同角度对我国音乐教育体制的弊端进行剖析，并在此基础上提出了应对策略。袁晨斐①通过对中国、白俄罗斯两国音乐教育体制的比较认为，与素有“音乐国度”且国家公共音乐教育体系全面而专业、全民族音乐素质均较高的白俄罗斯相比，中国的音乐教育情况确实存在着很大的差距，因此只有悉心借鉴国外好的教育经验，我国音乐教育中的诸多问题才能得到妥善合理的解决。代百生②通过对德国普通学校音乐教师教育、专门音乐教师教育及音乐教育学理论的介绍指出，与我国的音乐教育现状相比，德国的教育培养方案具有很大的优越性，尤其是其音乐教师培养的“双轨制”和音乐教育专业的“三分法培养模式”对我国高校音乐教育专业的建设与改革是具有很大的启示和借鉴作用的。赵阿光③认为，美国的音乐教育模式是非常值得我们借鉴的，其在音乐教学过程中对奥尔夫教学法、柯达依教学法、达尔克斯教学法的成功引用及对本民族爵士乐教学法的创造性结合都值得引起中国音乐教育的关注与反思。肖玉兰④首先简要归纳了美国艺术教育的特点即“开放性”、

① 袁晨斐：《白俄罗斯与中国音乐教育的对比》，《齐鲁艺苑》（山东艺术学院学报）2007年第5期，第82—83转93页。

② 代百生：《德国的音乐教育专业培养模式及其对我国高等音乐教育改革的启示》，《中国音乐》2007年第1期，第198—204页。

③ 赵阿光：《美国创新音乐教育模式给我们的启示》，《音乐创作》2007年第3期，第94—95页。

④ 肖玉兰：《美国艺术教育特点及其对我国艺术教育的启示》，《中小学音乐教育》2007年第4期，第42—43转41页。

“教育课程的综合性与内容和方法的多元化”及“强调学生的主体性和创造性”，通过对半个世纪以来中国艺术教育的回顾与反思，作者认为，从艺术课程方面着手改变目前中国的艺术教育现状是必要的，美国采用多种形式的艺术教育特点为我们提供了一个崭新的思维方式，值得我们学习和借鉴。李冠莲、马达[①]对澳大利亚维多利亚州于2000年制定的CSF Ⅱ艺术领域有关音乐内容的课程标准框架作了简要的剖析，并概括地将其结构特征归结为“整体结构平衡统一”、“课程目标简明清晰”、“内容设置综合有序”、“评价指标对应教学内容”及“教学主线注重音乐实践与交流探究”五方面。对澳大利亚CSF Ⅱ艺术领域有关音乐内容的结构特征剖析，在很大程度上促使我们对自身的音乐教育现状进行深刻的反思。

此外，周世斌、宫正主编的《国外音乐教育文献选读与分析》[②] 一书也详尽地对国外音乐教学改革与发展状况及学术研究的有关文献进行了全面的分析与介绍。

承传近现代音乐教育理念

19世纪末的中国音乐教育思想在西方文化思潮的激荡下开始萌芽并得以发展，在音乐教育主张及实践的实施中，蔡元培、萧友梅等人的身体力行在很大程度上促进了中国音乐教育事业的发展。本年度很多学者从这一角度出发对中国近现代音乐教育理念进行了梳理，并在此基础上进一步探讨了国民音乐教育的发展道路。

---

① 李冠莲、马达：《澳大利亚CSF Ⅱ艺术领域有关音乐内容的结构特征及启示》，《音乐探索》2007年第4期，第85—90页。

② 周世斌、宫正：《国外音乐教育文献选读与分析》，上海音乐出版社2007年版。

姚艳秋[①]对 20 世纪上半叶我国音乐教育思想的发展脉络进行了简要梳理，同时对王国维、蔡元培、沈心工、萧友梅等人的音乐思想予以简要述评。杨和平[②]从国内外相关的研究成果入手对李叔同音乐教育思想的研究现状进行了分析和探索。巩成国[③]在简要回顾蔡元培的“美育”教育主张的同时，就其对我国近代音乐教育发展造成的影响进行了详尽论述。作者认为，蔡元培的“美育”主张促使人们对专业音乐的热情空前高涨，“美育”主张不仅促进了专业音乐教育的蓬勃发展及专业团体的迅速建立，还在很大程度上为中小学普通音乐教育的发展创造了条件，因此这一思想不论在过去还是现在都是值得广为继承和发扬的。冯长春[④]在对萧友梅于 20 世纪二三十年代的一些全国性音乐教育会议上所提交的议案进行介绍与剖析的基础上，对萧友梅的音乐教育思想有了更全面深刻的认识，通过对提案的分析，作者将萧友梅音乐教育思想的内容及特点归结为“肯定传统音乐价值　强调创新不忘旧乐”、“重视基础音乐教育　遵循音乐美育原则”、“借重西方音乐教育　培养中西兼通人才”及“奖掖优秀专业人才　繁荣音乐创作表演”四个方面。结合当代中国音乐教育现状来看，这些音乐教育思想与实践仍然值得我们广为学习与借鉴。

除对萧友梅、蔡元培、李叔同等人的音乐教育思想予以研究

---

① 姚艳秋：《20 世纪上半叶高等音乐教育源起阶段的音乐教育思想略述》，《音乐生活》2007 年第 5 期，第 88—89 页。

② 杨和平：《李叔同音乐教育思想研究现状分析》，《艺术百家》2007 年第 4 期，第 163—166 页。

③ 巩成国：《蔡元培的“美育”教育主张对促进近现代音乐教育发展的贡献》，《民族音乐》2007 年第 1 期，第 59—60 页。

④ 冯长春：《萧友梅音乐教育思想管窥——从萧友梅有关音乐教育的几项提案谈起》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版）》2007 年第 1 期，第 21—31 页。

外，王高飞[①]对自学堂乐歌以来外国音乐教育理论及实践引入中国后中国音乐教育的发展情况进行了简要的梳理。王一雯[②]通过对近现代中德音乐教育交流活动的梳理指出，虽然中德音乐交流过程中主要是中国向德国学习的单向流动，但不能因此而将其简单归因于帝国主义的文化侵略。无论如何它都给中国带来了发展，也给我们的现代音乐教育奠定了基础。李娟[③]认为，爱国主义音乐教育是高校爱国主义教育的重要手段之一，鉴于当代高校的爱国主义音乐教育存在着诸多不尽如人意之处，高校对于抗战时期的音乐教育研究也缺乏系统的研究，因此在高校教育中开展积极有效的爱国主义教育是十分必要的。

完善民族音乐教育现状

近年来，民族音乐引起了越来越多学者的关注，2007 年 9 月 22 日在南京师范大学举办的世界民族音乐学会第三届年会，进一步证实了民族音乐教育在当今我国国民音乐教育中的地位与重要性。为此管建华、朱玉江[④]还撰文详细介绍了本次会议中，与会代表们对世界民族音乐教育研究、世界民族音乐的人类学研究、世界民族音乐文化研究及世界民族音乐资料建设四大重要议题的探讨情况。

---

① 王高飞：《学堂乐歌：西方文化思潮激荡下的中国音乐教育实践》，《音乐天地》2007 年第 11 期，第 49—50 页。

② 王一雯：《德国音乐教育对中国近现代音乐教育的影响》，《乐府新声》（沈阳音乐学院学报）2007 年第 4 期，第 152—157 页。

③ 李娟：《抗战时期高校爱国主义音乐教育对现代教育的启示》，《音乐天地》2007 年第 11 期，第 4—6 页。

④ 管建华、朱玉江：《加强对话交流合作　唱响世界民族音乐——世界民族音乐学会第三届年会综述》，《音乐研究》2007 年第 4 期，第 115—120 转 123 页。

本年度对于民族音乐教育的研究主要围绕“民族音乐进校园”的话题展开。黄苗[①]认为，学校教育与传统音乐文化之间是相互依存、相辅相成的关系，音乐教育尤其是中小学音乐教育对于文化传统的建设和发展具有不容忽视的影响，而传统音乐文化的开展对基础音乐教育同样具有深远的意义。针对目前学校出现的学生偏爱流行音乐现象，杨杨[②]从中国传统音乐对高校素质教育的作用和意义方面论述了传统音乐进入艺术素质课堂的必要性。王玲[③]认为，在多元化的国际音乐教育理念下，少数民族音乐应该显示出自身独特的价值并加强自身音乐资源与各自不同地域文化的联系。鉴于此，我们还应转变教育观念，在各高校中加强各少数民族音乐教育，建立与现代音乐教育理念相适应的多元文化教育理念。马琼[④]主要从民族音乐与民族音乐文化的概念及民族音乐文化传承作为文化集体的记忆两个方面对民族音乐的重要性进行了进一步的澄清与探讨。锁敬宇[⑤]认为，应正确处理好流行音乐与民族音乐的关系，既要重视和发挥民族音乐的重要作用，又要正确对待流行音乐并使之辅助于音乐教学。姚余[⑥]也进一步强调应重视流行音乐给广大学生带来的负面影响，引导学生认识理解民族音乐，采取各种方法与途径加

---

① 黄苗:《立足传统音乐 彰显地域特色——对基础音乐教育中传统音乐的教学的思考》,《中小学音乐教育》2007年第7期，第4—5页。

② 杨杨:《让中国传统音乐进人普通高校的艺术素质课堂》,《艺术教育》2007年第9期，第36—37页。

③ 王玲:《国外多元音乐教育理念对确立少数民族音乐在我国艺术教育中地位的镜鉴》,《艺术评论》2007年第4期，第78—79页。

④ 马琼:《音乐教育与民族音乐文化传承》，《中国音乐》2007年第4期，第217—219页。

⑤ 锁敬宇:《浅议流行音乐和民族音乐在中学音乐教学中的地位》,《中小学音乐教育》2007年第10期，第9—11页。

⑥ 姚余:《让民族音乐滋润学生的心田》,《中小学音乐教育》2007年第2期，第8—10页。

强学生的民族音乐教育。

此外，王维平、盛滋波[①]、席向阳[②]、张秉东[③]、刘忠、薛松梅[④]等人也均就民族音乐教育的发展问题发表了自己的见解。其中刘忠、薛松梅通过对甘肃高校音乐教育现状的调查分析指出了制约甘肃高校音乐教育发展的主要因素并有针对性地对这些问题提出了相应的发展对策。赵娜[⑤]也从研究内容分类、所探讨的问题、建议等方面对中国少数民族音乐教育研究的现状进行了梳理，并提出了自己的看法。路素萍[⑥]结合我国民族音乐教育的发展现状，指出了强调发挥母语音乐文化优势的重要性，以及建立符合我国国情特点的音乐体系的必要性。

总的来看，本年度学界对于国民音乐教育的研究，在研究的广度和深度上均有了明显的提高，部分地区音乐教育水平低下、国民音乐教育体系不健全、民族音乐教育与流行音乐教育发展长期被忽视等问题也得到了不同程度的讨论。希望在这些研究与实践基础上，中国的音乐教育事业能进一步拓宽视野、更新观念，获得更好的发展。

---

① 王维平、盛滋波：《认识价值　分析现状　建立体系——关于我国中小学音乐教育民族化的思考》，《中小学音乐教育》2007年第11期，第8—10页。

② 席向阳：《音乐课堂不能放弃民族音乐——〈十面埋伏〉的教学体会和建议》，《音乐天地》2007年第3期，第11—12页。

③ 张秉东：《加强民族音乐教育　弘扬民族音乐文化》，《内蒙古师范大学学报（哲学社会科学版）》2007年第11期，第650—651页。

④ 刘忠、薛松梅：《西北高校音乐教育发展状况的调查与研究——以甘肃高校音乐教育现状与发展策略研究为例》，《艺术教育》2007年第2期，第38—39页。

⑤ 赵娜：《中国少数民族音乐教育现状概述》，《内蒙古大学艺术学院学报》2007年第4期，第111—116页。

⑥ 路素萍、董光军：《加强学校音乐教育的民族化》，《艺术教育》2007年第5期，第33页。

2007年中国器乐新作综述

汪静渊

本文就2007年中国器乐创作进行汇总、概述。鉴于材料收集的不可穷尽性，故仅以本年度在国内公演（首演）、比赛选拔获奖等产生较大社会反响的作品为收录对象，并作简要介绍和评价。对于收录的音乐作品，将按“器乐音乐作品”和“电子音乐作品”两类分别介绍。“器乐音乐作品”单元，作品数量繁多，体裁丰富，且一人创作涉及多种体裁、多处委约的现象频繁，所以该单元按“委约作品”、“自发创作”和“比赛作品”三方面进行作品呈示；“电子音乐作品”单元作品数量不多，事项简明，故本文将就几个重要作品作介绍。

一、器乐音乐作品

器乐音乐创作是本年度音乐创作的重心，本类创作以其丰厚的数量、多样的体裁、参与人数众多等因素，足以“傲视”其他领域的创作。从本文所收集的作品来看，创作横跨西洋、民族两类乐器，体裁涉及交响乐、室内乐、独奏等等，此处以“委约作品”、“自发创作”和“比赛作品”分类叙述本年度涌现的重要作品。

（一）委约作品

“委约作品”部分，本文分“集体委约作品”和“个人委约作品”两类叙述。“集体委约作品”系指大型艺术活动委约多位作曲家群体创作的作品，“个人委约作品”指作曲家个人受邀创作的作品。

1. 集体委约

本年度集体委约作品主要集结于三大全球性音乐艺术节——“北京国际音乐节”、“北京现代音乐节”和“上海之春艺术节”。

此次北京国际音乐节上演重量级的“东西方对话”，对话双方是著名作曲家潘德列茨基和谭盾。10月24日，在保利剧院，二人献上自己独具风格的作品，包括潘德列茨基的《第八交响曲》与谭盾的《马可波罗的四条神秘之路》。谭盾的《马可波罗的四条神秘之路——为管弦乐队和12把大提琴而作》原名《秘密土地》，后为此次音乐节重新修改更名。该作分为四个部分——“出家威尼斯”、“灵魂的交易”、“沙漠死海”、“通向紫禁城”，主要表达作曲家对多元文化之路的理解和感悟。

音乐节另一重要内容——郭文景专场音乐会，同样引人注目。专场音乐会除演出《愁空山》、《蜀道难》等名作外，还首演作曲家专为此次音乐节创作的《江山多娇——为弦乐队而作》（Op. 46）。《江山多娇》力图在宁静致远中追求一种更加深刻的

美，达到崇高与含蓄的艺术境界，该曲共分“黎明”、“山林”、“雄鹰”、“赞美诗”四个乐章。《江山多娇》在借助民歌的旋律性、抒情性的优势基础上，强调乐队作品的原生性、独创性。作曲家在音区的变化、音色的调制、织体的技法等方面，功底颇深，音乐呈现鲜明的个性与新意。

2007年北京现代音乐节第一天（5月26日），“委约作品世界首演音乐会”在中央音乐学院演奏厅开演，音乐会推出关峡的《彝歌》、曹光平的《开平碉楼的回忆》、龚晓婷的《金栗》、徐之彤的《词韵》、徐孟东的《菩提Ⅰ》、向民的《题画·情怀序》等委约新作。

同时，本届音乐节暨“秋山鸣——花样年华”音乐会，推出10首室内乐新作品，新作品都是我国25岁以下青年作曲家的新作，这些新作均获好评。其中有中央音乐学院作曲系学生刘力的钢琴独奏《秋山鸣》、张志亮的《川剧臆想》（为长笛、大提琴和弦乐四重奏而作）、霍霏霏的《民风随笔——为钢琴而作》等。

“上海之春”国际音乐节素来以推新作品为其特色，本届也不例外。音乐节开幕式音乐会“城市·交响”于4月28日在上海大剧院拉开帷幕。此次开幕式音乐会推出五部新作品，其中四部为中国作曲家新作，分别为：《向往》（奚其明，抒情交响音诗）、《韵》（许舒亚，为两个女高音和交响乐队而作）、《野草》（郭文景，纪念鲁迅逝世70周年——为竹笛与管弦乐队而作）、《五行》（陈其钢，为多媒体与交响乐队而作）。

5月6日，音乐节暨“海上新梦——上海作曲家交响乐·声乐作品原创音乐会”在上海音乐厅开演。音乐会上演7首委约新作，其中有5部交响乐作品，2部声乐作品①。5部交响乐作品包括董

① 为集中呈示“上海之春国际音乐节”新作品，特将《春之声》和《为李白诗谱曲三首》两部声乐作品在此处说明。

为杰的交响序曲《海上新梦》、陆建华的笛子与乐队《白玉兰随想》、叶国辉的交响乐《山水》、朱世瑞的唢呐与交响乐队《凤凰涅槃》，还有奚其明的《光明行》。两部大型声乐作品为徐坚强的无伴奏合唱组曲《春之声》和徐景新的男高音声乐套曲《为李白诗谱曲三首》。其中，《海上新梦》为抒发当代人对新上海远景情怀而作；《白玉兰随想》通过对市花白玉兰的赞美，讴歌上海城市精神风貌；《光明行》以刘天华代表作《光明行》的旋律改编创作，讴歌现代中国的好形势；《凤凰涅槃》在创意上打破单一音技法，音乐风格以写意为主；《山水》以中国古代美学思想为构架而作；《为李白诗谱曲三首》主要表现中国传统文化唐诗之美。

2007 年武汉国际新音乐节也为本年乐坛委约推出 5 部新作，分别为：《剑》（黄汛舫，为独奏小提琴和七件乐器而作），《为独奏大提琴而作》、《歌，在忧郁和理想之间》（靳竟），《无伴奏小提琴奏鸣曲》、《南国》（赵曦），《面具》《夜之舞》（丁冰，钢琴三重奏），（刘健，为中提琴和四件弦乐器而作）。《剑》的创作灵感来源于小提琴的功法与剑术招式间的音乐联想；《面具》的乐思基础来自于巫文化的某些祭祀场景；《为独奏大提琴而作》有很强的自我意识，为演奏者提供了很大的空间；《歌，在忧郁和理想之间》把合唱素材作为一种音色来使用；《无伴奏小提琴奏鸣曲》采用双乐章结构连续演奏，乐旨是探讨“眼见”和“耳闻”这两种人类最重要的交流手段；《南国》主要描写作者印象中南方的风土和人情。①

器乐演奏音乐会对新作品的催生和扶持丝毫不亚于上述大型音乐艺术节。3 月 26 日，中央音乐学院弹拨乐团在该院音乐厅上演“2007 弹拨乐新作品音乐会”。此次音乐会全部作品由华人女作曲

---

① 钱仁平：《作曲实践与理论研究的交响——记 2007 武汉国际新音乐节》，《人民音乐》2008 年第 3 期，第 74—75 页。

家协会与国际女音乐家联合会委约创作，所有新作均为弹拨乐器而作，推出了10首新作：《兰面具戏》（李一丁）、《粤春》（朱捷）、《金缕衣》（苏凡凌）、《枫桥夜泊》（周文轩）、《轮》（林品晶）、《春江花月夜》（王强）、《中国寓言故事两首》（陈怡）、《歌乐》（陶钰）、《一枝花》（姚恒璐）、《跳月歌》（刘青）。

另一场则是以“阮”为中心的新作品展演——徐阳阮委约作品暨演奏音乐会作品。9月16日晚，由中国国家交响乐团和中央音乐学院联合举办的“龙声华韵·竹林一贤”音乐会在北京音乐厅拉开帷幕。此台音乐会的曲目全部为委约新作并首演，徐阳担任独奏，中国国家交响乐团担任协奏。具体曲目有：《楼兰寻梦》（李滨扬）、《新酒狂》（梁文曦）、《剑器》（徐昌俊）、《竹林一贤》（周龙）、《山韵》（王斐楠）、《丝路之舞》、《大地的讴歌》（陈怡）。

《楼兰寻梦》（八把大提琴、六把低音提琴和中阮）灵感来源于席慕容的诗歌《楼兰新娘》，音乐分“残垣”、“老歌”、“飘”三个部分，通过提琴组与阮的协奏叙述着凄美的爱情故事。《竹林一贤》由“竹”、“语”、“板”三段音乐组成，通过无调性的手法来表现中国传统文人的独立人格。《山韵》（中阮协奏曲）通过“谷”、“涧”、“峰”三个乐章，在表达“高山流水”之情景和氛围的同时，又描绘了现代人对自然山水的向往。《大地的讴歌》（大阮与管弦乐队）吸取大量陕北民歌的音乐素材，表达了先民对养育他们的土地的赞颂。《丝路之舞》（中阮与管弦乐队）采用了新疆民歌和十二木卡姆的音乐元素，具有浓厚的新疆音乐风格。

2. 个人委约

个人委约也是本年度器乐新作的重要“收获地”，该部分同样汇集了大批名家佳作，此处以作曲家为单位展开叙述。

叶小纲今年完成三部交响乐的写作。首先是2007年中国爱乐乐团新乐季特别委约创作的大型交响乐《巍巍昆仑》，并与9月1

日完成这部作品的首演。《巍巍昆仑》是一部三乐章的交响曲，由“巍巍昆仑”、“昆仑颂”、“中国进行曲”三个乐章组成。在此曲中，作曲家一改过去清新优美的音乐风格，将整部作品写得大气恢弘、委婉抒情而又激昂奋进，更是他进行的一次交响音乐创作走向大众的尝试。

第二部交响乐是应中共江苏省委宣传部委约，为纪念南京大屠杀70周年而作的《和平祭》于12月17日在南京首演，作品由“南京”、“石头城”、“和平祭”三个乐章组成。

第三部交响乐是作曲家应国家大剧院委约创作的《大剧院序曲》，也是我国第一部公演的管风琴作品。

郭文景除有前述音乐节委约新作外，还专为“2007中国中提琴艺术节暨全国艺术院校中提琴比赛”创作了中提琴独奏《戏曲两折》。该曲建立在戏曲音乐的传统思维与审美习惯基础上，曲中有对“川剧青衣”、“京剧武生”等戏曲音乐元素的创新运用，同时又不失中西器乐语言的融会贯通，是近年中提琴作品中的佳作。

3月1日，唐建平的马头琴协奏曲《源》首演于日本东京纪尾井音乐厅，该曲是由日本音乐集团专为其年度巡演音乐会委约而作。《源》的演绎规模庞大，它将蒙古族的呼麦、马头琴、协奏乐队三者结为一体，其中协奏乐队版本就有日本邦乐乐队、中国民族管弦乐队和西洋管弦乐队三个版本。该曲主要表达作曲家崇尚自由、回归自然的心声，根据其不同的表现场景，分为五个部分：“草原全貌”、“纵马畅游”、“色楞格河”、“内心独白”和“草原盛会”。曲中作曲家对“呼麦”、“长调”以及蒙古族的传统乐器均有不俗的运用。迄今为止，我国专为马头琴而写的协奏曲不多，《源》为今后马头琴以及更多的少数民族器乐作品的写作提供了可借鉴的经验和参考。①

---

① 陈若梅：《源其蒙韵　心灵潮汐——评马头琴协奏曲〈源〉》，《人民音乐》2009年第11期，第48—51页。

作曲家王世光应湖北省政府的委托完成《长江交响曲》，9月29日，在武汉的琴台大剧院首演。李心草执棒，120名乐队队员、120名合唱队员参与交响曲的演绎。《长江交响曲》共分四个乐章，主要采用传统的调性音乐手法写作，可听性强。《长江交响曲》与《长江之歌》有着深厚的渊源关系，该曲的基本核心大多来源于作曲家24年前创作的歌曲《长江之歌》。长达40多分钟的交响音乐在《长江之歌》剥离出的主题核心的基础上又结合很多新的因素发展变化而成，该曲可视为作曲家创作的一个阶段性总结。①

《晚秋——为交响乐队而作》是叶国辉应德国“青年·欧洲·古典音乐节”的委约而作，8月11日由指挥家汤沐海指挥上海音乐学院青年交响乐团首演于德国柏林音乐厅，并获该音乐节委约作品唯一大奖——“欧洲作曲奖”。这是中国作曲家首次在“青年·欧洲·古典音乐节”上获得殊荣。《晚秋》是一部以大写意的手法，简约、浓缩的笔触抒发作曲家对季节变更感悟的交响乐作品，主要分为“具有民俗风情的慢板”、“气氛强烈的快板”、“极富感染力的柔板和尾声”几个块面。核心材料简约、精炼，音程材料集中一个大二度之内。通过复调的点线织带、色泽变幻的配器手法是该曲获得成功的主要因素。②

另一首以长江为创作题材的交响合唱也于今年诞生。交响合唱《长江》是作曲家程大兆受重庆市委宣传部组织委约创作，为重庆直辖市建市十周年而作，在长江朝天门码头搭台首演，陈佐湟指挥。《长江》规模宏大，比较完整地展现了以长江流域为主线的自然、历史和人文景观，该曲共分12个乐章，分别为：《序曲》、

① 舒泽池：《结构是有生命的——从〈长江之歌〉到〈长江交响曲〉》，《人民音乐》2008年第6期，第22—24页。

② 沈云芳：《叶国辉〈晚秋——为交响乐队而作〉初探》，《人民音乐》2008年第8期，第12—13页。

《源头》、《激流》、《江岸》、《悬棺》、《夔门》、《神女》、《赤壁》、《平川》、《龙舟》、《归属》、《尾声》。《长江》采用了从“源头”到“入海”的写法，其间有诗歌朗诵作为穿插。各乐章体裁变化频繁，高低潮布局起伏跌宕。曲中通过各种手法反映“中国风格”，比如对长江流域不同民族音乐风格的吸收，对传统民族乐器的模拟等等。更值得注意的是，作曲家在套曲并列结构布局的基础上，以核心乐思贯穿发展和主题再现的技术手法将12个乐章融会贯通、结为一体，有效地实现了该曲统一性和多样性的辩证结合。此外，程大兆今年还完成了融合民族乐队、编钟、编磬及西方管风琴的《乐队协奏曲》，该曲为贺香港中乐团建团30周年而作。

为庆祝香港回归十周年，作曲家邱少彬创作的民乐合奏《紫荆颂》在“紫荆颂”音乐会上首演。全曲共分引子、紫荆花开、昔日渔村、战争蹂躏、胼胝重生和再创光辉五个部分。乐曲以简朴、通俗的音乐手法，穿插一些港人熟悉的曲调，表现了香港由一个宁静的渔村，历经沧桑，发展成一个国际性大都市的历程。

陈牧声的《牡丹园之梦》系为上海音乐学院青年交响乐团德国巡演创作的一部管弦乐，并于本年在柏林音乐厅与上海音乐厅首演。该曲创作灵感来源于对昆曲《牡丹亭》的感悟，采用昆曲韵白与管弦乐队结合的形式。① 该曲在作曲“轴心音作曲理论”的引导下有着严密的音高组织和结构布局，共分六个部分：《引子》、《春景》、《游园》、《叹春》、《惊梦》、《出梦》。

12月14日，徐振民交响序曲《让历史告诉未来——南京大屠杀70年祭》首演于厦门音乐岛音乐厅举办的“中华魂·让历史告诉未来——南京大屠杀70周年祭”音乐会。该曲由江苏省文联和江苏省音协委约创作，由指挥家郑小瑛率厦门爱乐乐团演绎。

---

① 王萃：《梦回牡丹 困情殇——有感于陈牧声〈牡丹园之梦〉》，《人民音乐》2008年第5期，第23—25页。

10月6日，一场以“和合协谐，笙声不息”为主题的中国首届笙专场音乐会让“笙”这件民族乐器引起广泛关注。音乐会由中国民族管弦乐学会笙专业委员会承办，中国音乐学院协办，作曲家、指挥家关乃忠特为中国民族管弦乐学会笙专业委员会创作了笙合奏曲《笙声不息》，该曲由百余位笙专业演奏人员演奏，中国音乐学院小乐队伴奏，旋律优美、气势磅礴，表现了中国笙界人士精诚团结、共谋发展之志。

旅居美国的作曲家周龙也完成了美国各演出团体的委约作品。有《丝陶》（交响音诗，美国西野交响乐团委约作品）、《虚境》（单簧管、小提琴、大提琴与钢琴四重奏，费城现代室内乐委约首演）和《歌谣》（童声合唱与二胡，美国国家艺术委员会作曲家委约作品）。

钢琴独奏曲《夜巷》是青年作曲家高平应第四届中国（福建·厦门）国际钢琴比赛而作，并且大赛专为此曲设立“中国作品优秀演奏奖”。《夜巷》打破了以往为演奏比赛作曲偏重炫技性的惯例，更多的是注重内涵与意蕴。乐曲要表达的是一种不期而遇的如梦般的诗境，采用现代音乐语汇写作，由两个重要主题不断发展变化而成，分为“呈示”、“展开”、“再现”三个主要结构部分。《夜巷》风格淡雅、织体简约，对钢琴语言有着独特的把握，同时也为演奏者提供了更大的发挥空间。①

（二）自发创作

“自发创作”因创作有好的思考基础、酝酿成熟及无时间限制等特点，精品较多，有的作品极有可能上升为经典之作。如今年“杀青”的琵琶协奏曲《琴瑟破》是作曲家金湘酝酿12年的力作。《琴瑟破》始作于1995年，完成于2007年初，是一首为琵琶和西洋

① 吴春福、朱咏北：《记高平的〈夜巷——应第四届中国国家钢琴比赛而作〉》，《人民音乐》2008第11期，第35—37页。

交响乐队而作的大型乐曲，长约20分钟。先后在本年北京现代音乐节和中国交响乐团音乐季“龙声华韵”系列音乐会上演。在这首作品中，作曲家将中国音乐传统中特有的元素——“琴”、“瑟”、“破”延伸抽象为一种特有的音乐表象形态和逻辑思维。乐曲采用双主题发展，一气呵成，在结构上共分两大块——《破》前与《破》后。《破》前段落着力于力量的冲击与动势，《破》后则更偏重于情感的升华与超脱。《破》前段落织体浓密、力度强烈、调性游移，《破》后段落织体清淡、力度平稳、调性单纯。在两段之间的琵琶独奏华彩乐段，则既是技术上的超常发挥，亦是情感反差上的连接与转换的纽带。特别是在华彩乐段之后，在人声哼鸣之上琵琶的泛音奏出清亮的主题，更是将全曲升华至超凡脱俗的境界。

除《琴瑟破》外，作曲家赵季平的交响组曲《乔家大院》也广获好评。该曲于6月16日，在保利剧院，由中国文联、中国音协、太原市委共同主办的“谐音和韵”民族交响音乐会上首演。该曲创作素材来源于作曲家为电视连续剧《乔家大院》而写的配乐，作品采用交响组曲形式，共分《序曲》、《立志》、《爱情》、《商路》、《炼狱》、《远情》六个乐章，以纯器乐的形式诠释了电视剧所蕴涵的文化内涵，较好地实现了音画对接。该曲将晋胡、二股弦等民族乐器引入西洋管弦，彼此糅合得亲密无间、协调一致，体现作曲家扎实的中、西乐队写作功底，再加之他对中、西音乐结构的理解和创新性运用，使得该曲获得成功。①

上海音乐学院作曲系教授朱世瑞于今年5月12日和25日分别在中央音乐学院、上海音乐学院举办“朱世瑞室内乐作品音乐会——跨文化与多语言作曲实践”，这场个人室内乐作品音乐会推出了作曲家酝酿多年的四部作品，作品均为国内首演。《天净

① 王真：《赵季平〈民族交响组曲——乔家大院〉评析》，《人民音乐》2008年第10期，第15—17页。

沙——秋思》（为木管五重奏而作的五部十二曲）以元代词家马致远的同名词作为立意来源，通过精心的布局，将作品分为五个部分，每个部分各含两曲。《水墨画三帧》（二胡、筝、唢呐、笙和室内乐队）由三首小型协奏曲组合而成，展示作曲者对“诗意”、“画境”、“乐象”的理解；《第二弦乐四重奏》主要表现中国近现代重大历史事件；《灵歌》（四个不同的乐器舞台）以四个乐器舞台为声相转化，通过四个场景进行乐思陈述。四部作品成功地展现了作曲家多语言、多文化、多技法综合的艺术理念。①

作曲家房晓敏也于今年在其母校（沈阳音乐学院）成功举办个人作品音乐会，音乐会中的《火之舞》（民族管弦乐）、《穹艾修来》（琵琶协奏曲）、《悟》（室内乐）均为国内首演。此外，作曲家叶国辉也于今年完成了《山水》（古琴与交响乐队）和《听江南》（琵琶与大型民族乐队）两部作品的写作。陈钢的小提琴协奏曲《红楼梦》在国内首演，小提琴独奏为薛伟。

地方艺术学院的作曲家也有不少佳作，较具代表性的有内蒙古大学艺术学院教授李世相创作的管弦乐音诗《壮美的牧歌》，该曲用交响乐的形式来展现东盟民歌《牧歌》的意境和内涵。9月11日，由内蒙古艺术学院青年交响乐团演出于该院成立五十周年音乐会，之后又获内蒙古政府奖——“萨日娜”奖。

（三）比赛作品

本年度，全国范围内的器乐作品征集比赛活动颇多，同时也呈现出许多佳作。本部分以列表的方式将获奖作品集中展示。

第六届中国音乐“金钟奖”于12月20日在广州闭幕，闭幕式暨颁奖典礼在星海音乐厅隆重举行。本届金钟奖设民族器乐作品（独奏、室内乐）作品奖，通过角逐，最后有5首作品获奖，具体

① 王安潮：《跨文化视野下的综合美显现——朱世瑞室内乐作品音乐会述评》，《人民音乐》2007年第11期，第32—34页。

获奖名单如下：

奖项	作品	作者	报送单位
一等奖	（空缺）		
二等奖	《六月雪》	李滨扬	中央音乐学院
	《图腾·舞》	郭鸣	沈阳音乐学院
三等奖	《日落阳关》	叶国辉	上海音乐学院
	《秋思》	文佳良、金平	辽宁音协
	《阿塞调》	宋名筑	四川音乐学院

为推动中国青年作曲家现代室内乐创作，德国西门子音乐基金会、歌德学院（中国）与中央音乐学院携手合作，从今年开始举办一年一度的“Con Tempo”杯中国室内乐作曲比赛活动。首届Con Tempo中国青年作曲家室内乐作曲比赛获奖名单如下：

奖项	曲名	体裁	作者	单位
一等奖	微澜	钢琴三重奏	程慧惠	中央音乐学院
二等奖	影人儿戏语	弦乐四重奏	毕健博	中央音乐学院
	萌芽	弦乐四重奏	陈思昂	中央音乐学院
三等奖	回声	钢琴三重奏	廖雯婷	中央音乐学院
	逐光之迹	钢琴三重奏	宋恩恩	中央音乐学院
	风松疏韵	弦乐四重奏	仲晨晨	中央音乐学院
优秀作品奖	点 & 线	钢琴三重奏	艾珺	武汉音乐学院
	第一弦乐四重奏	弦乐四重奏	齐雪峰	天津音乐学院
	道	钢琴三重奏	董磊	中央音乐学院
	遗失的声音	弦乐四重奏	刘喆	首都师范大学音乐学院

在这一年，北京、上海两地连续举办三次钢琴作品选拔比赛，

实为新中国音乐史上罕见。4月13日，上海市音协征集到136部钢琴作品，评选出15部获奖作品。4月23日，上海音乐学院主办2007年首届“帕拉天奴杯”中国钢琴作品作曲大赛，征集到作品53部，最后有13部作品入围。4月25日，中央音乐学院主办2007年首届“帕拉天奴杯”中国钢琴作品大赛。此次大赛征集到381部钢琴作品，通过多轮筛选，有32部作品入围，通过最后的决赛，有21部作品获奖，其中成人作品18部，儿童作品3部。

5月份的“上海之春”之“圣卡罗杯”全国钢琴新作品（中、小型）比赛又征集到136部作品。经过评委筛选，15部作品获得殊荣。详细获奖名单如下：

奖项	作品名	作者	单位
一等奖	秋山鸣	刘力	中央音乐学院
二等奖	冶	崔海峰	中央音乐学院
二等奖	逝	徐志博	上海音乐学院
三等奖	“落水天”主题变奏曲	李村	西安音乐学院
三等奖	东北风	陈思	中央音乐学院
三等奖	陕西印象五则	钱慎瀛	上海音乐学院
三等奖	音诗	张难/张朝	退休/中央民族大学音乐学院
三等奖	钢琴组曲四首	杨帆	上海音乐学院
三等奖	民谣随笔	霍霏霏	上海音乐学院
优秀奖	含苞茉莉	张弦	上音附中
优秀奖	雾	李美佳	中国音乐学院
优秀奖	暗月	张晴	上海音乐学院
优秀奖	水中云	龚晓婷	中央音乐学院
优秀奖	夔——四手联弹	邹向平	四川音乐学院
优秀奖	前奏曲戏乐	徐坚强	上海音乐学院

通过这些比赛所涌现出的钢琴新作，对我国的钢琴文献起到了积极的数量补充和风格扩展的作用。

本年度参与国外比赛获奖的作品，较具影响的除上述作曲家叶国辉的《晚秋——为交响乐队而作》获德国“青年·欧洲·古典音乐节”——“欧洲作曲奖”外，作曲家陈牧声的《梦之边缘》（长笛与竖琴二重奏）获意大利都灵25届ICOMS国际作曲比赛桂冠，《云南随想》（钢琴协奏曲）获“伊丽莎白王后国际音乐比赛作曲大赛”决赛奖前五强，这几部作品均在国外产生较大的影响。

本年度器乐音乐的“骄人战绩”是令人振奋的，其创作囊括交响（协奏）、重奏、独奏等多种艺术形式，并且作品数量也相对平衡。从本文所收集作品来看，西洋管弦乐、西洋室内乐和民族管弦乐、民族室内乐构成相对平衡的态势，其中前两者略占优势。几次重大的委约活动和作品选拔比赛（尤其是钢琴）也为乐坛推出了一大批独奏作品佳作。更应引起注意的是，西洋与民族混合的乐器编制越来越受到作曲家的青睐。

从创作题材来看，本年度作品多倾向于写情、写景、写人和写文化，那种纯粹是为了追求技法上创新的“探索实验”类作品少见。作品追求可听性，乐思聚于情景、文化，这反映出中国的作曲家对技法的追求已经趋于冷静，更多的是将创作重心移向对情景的感悟、对文化的理解和反思。这是一种值得肯定的进步，这种进步体现在作曲家对于自身文化定位的清醒认识，毕竟，从艺术发展史上来看，作曲家承担的更多的是“文化代言”而不是“技术研发工程师”。

二、电子音乐作品

本年度电子音乐作品的创作数量虽不多，但质量值得肯定。这

一点体现在新技术的全面推广及创新运用上。2007北京国际电子音乐节Max专场音乐会上演了作曲家们的最新力作。此次音乐会由中央音乐学院电子音乐中心策划，名为“变阵2007”。音乐会推出8部计算机音乐新作品，新作全部基于Max/Msp/Jitter软件创作而成，可以说是一台名副其实的Max专场音乐会，标志着我国电子音乐创作进入一个新的技术阶段。这8部作品分别为：《禅》（张晨，为古筝和Max/Msp/Jitter而作）、《夜静思》（高韵翔，为琵琶和计算机而作）、《一人合唱团》（张睿博，为计算机和人声而作）、《无主之城》（米文博，为Max/Msp而作）、《衍生》（冯金硕，为Max/Msp而作）、《笛声》（李秋筱，为笛子与Max/Msp而作）、《绽放》（赵晓雨，为手风琴、小提琴与计算机而作）、《变阵》（周佼佼，为水、石头和计算机而作）。从这8部作品的首演来看，作者们的创作思维多注重技术与艺术的结合，现代与传统的交融。如《绽放》、《衍生》，作品以五声音调为发展动机；《变阵》和《无主之城》注重噪音与乐音的动态平衡；更多的作品追求传统音乐思维和乐器演奏技法的回归。“变阵2007”反映了我国电子音乐创作的最新技术动态和创作理念，每部作品虽个性各异，但有一点是共同的，即注重作品的可听性，从而拉近与听众的距离。①

4月27日，另一场电子音乐会——“中法文化交流之春”之现代电子音乐会在中央音乐学院音乐厅上演，中央音乐学院张小夫教授的电子音乐作品《脸谱》获得好评。《脸谱》保持了原声传统乐器与电子音乐结合的表现形式，灵活运用模拟采样合成技术和数字技术相结合的创作手段，成功地将电子音乐与京剧元素有机结合。《脸谱》从创作理念、作品结构布局等方面充分展

① 徐玺宝：《唱响时代的互动音乐——评北京国际电子音乐节〈变阵2007〉音乐会》，《人民音乐》2008年第5期，第72—73页。

现了中国传统文化的内涵和魅力，体现了作曲家所追求的文化融合理念。①

通过以上对本年度新创作品汇总比较，可以看出器乐创作火爆，电子音乐创作则相对较弱。

---

① 徐玺宝：《传统与现代的交响——张小夫电子音乐新作品〈脸谱〉赏析》，《人民音乐》2007年第12期，第26—28页。

中国音乐年鉴·2008·
·音乐创作及有关评论·

花开墙外、内现生机
——2007年中国歌剧音乐剧创作、演出与研究述评①

满新颖

2007年的中国歌剧音乐剧创作、演出与研究可用“花开墙外、内现生机”八个字来形容。随着奥运冲刺等各项国内外文化活动的广泛开展，2007年成为中外歌剧音乐剧创作、交流异常活跃的一年，无论是创作还是理论研究领域均出现了前所未有的新动向和新问题，这主要表现在两方面：一、中国历史题材严肃歌剧的创作瞄准了西方舞台；二、学术理论界对歌剧和音乐剧研究的兴趣总体呈直线上升之势。

---

① 本文系教育部人文社会科学重点研究基地（中央音乐学院音乐学研究所）重大课题“中国歌剧与音乐剧发展状况研究”研究成果之一，课题批准号为：08JJD760083。

原创歌剧音乐剧谋求“出口”返内销

相对前几年，本年度上演的原创中国歌剧、音乐剧数目较多，媒体关注度也非常高。2007 年歌剧、音乐剧作品绝大部分属于中国历史题材，以现当代中国社会问题为题材的极少，但个别历史题材歌剧和音乐剧都通过自己的立意或多或少地影射了当代中国的社会现象和文化精英的生存状态。这些作品主要有谭盾的《秦始皇》、郭文景的《诗人李白》、萧白的《霸王别姬》、王宁的《刘邦大帝》、斯仁·那达米德的《木雕的传说》；音乐剧主要有三宝的《蝶》等作品。严肃歌剧和个别音乐剧总体上表现出一种“走出去”的国际化运作倾向；原创音乐剧则表现出明星阵容大制作的模式，同时制作方也一再宣称要寻找一切可能冲出亚洲，走向世界；民族歌剧依然追求以往约定俗成的中国歌剧品格，这种作品依旧带有鲜明的地域性色彩，主要还是针对国内观众。

（一）原创歌剧《秦始皇》（*The First Emperor*）

有着全球知名度的旅美作曲家谭盾创作并指挥的英文歌剧《秦始皇》从 2006 年 12 月 21 日起于美国纽约大都会歌剧院首演，到 2007 年 1 月 25 日闭幕，总计上演了 9 场，这是谭盾的第五部歌剧。从第 7 场开始，剧院动用了世界最先进的数码传播手段在全球许多大电影院同步上映。这是该剧院自 1923 年以来首次上演中国题材的原创歌剧，也是剧院 60 年来第一次应允作曲家亲自执棒演绎自己的作品，更是该剧院有史以来投资额最高的一部歌剧（200 万美元，一说 300 万）。秦始皇角色由多明戈担任，导演由张艺谋担任。演出前，该剧就被美国媒体报称一票难求（该剧在美国的最低票价和最高票价在 25 美元到 2500 美元之间）。据初步估计，歌剧《秦始皇》短期内就为投资方赢得了至少 3250 万美元的高额回报，然而，全球化资讯时代的票房价值不等于经典性的艺术价

值，谭盾也旋即招来国内外专业评论家和文化精英们近乎一边倒的负面评价。

《秦始皇》剧本由华人哈金与谭盾共同完成。全剧分“阴影”和“颂歌”两幕，该剧围绕秦王嬴政在中国即将统一前一心想拥有一统人心的“国乐”为全剧叙事主线，刻画了其典型性格与悲剧形象。秦王渴望失散多年的童年好友——音乐天才高渐离帮他完成此宏愿，但高渐离在秦王暴政和统一中原的过程中却家破人亡，他被秦国主帅王贲俘为奴隶后，又被秦王逼迫作乐，因此，高渐离对秦王充满了仇恨和抗拒。在这不可调和的矛盾中，秦王之女栎阳公主偏偏又爱上了高渐离，但秦王却已将她许配给讨伐燕国有功的王贲。具有反叛性格的栎阳公主不仅以女人肌肤之亲和心灵之爱唤醒了已绝食的高渐离的身心，也使其甘愿为王作乐。在不道德的男女媾和失信于爱将的问题上，秦王被置身于两难境地。始皇帝登基前，公主自杀以明志，王贲也被高渐离毒杀。最后，高渐离咬断舌头，血喷秦始皇，秦始皇将其刺死。然而，秦始皇登基后才发现，他苦思久等的高渐离所作“国乐”竟是修长城的奴隶之歌，由此可见，这是部典型的悲歌剧。

尽管编剧声称参考了司马迁的《史记》和电影《秦颂》（*The Legend of the Bloody Zheng*，1996），事实上这部历史题材的悲剧并没严格遵照史实第一性原则来确立主题并结构剧本，除了交由台后处理的焚书坑儒和统一度量衡之外，全部情节和人物关系的设置纯属虚构，这显然对作曲家带动西方歌剧观众展开虚拟性的东方想象打开了一扇方便之门。编剧试图全方位地呈现出《秦始皇》立意的人性、爱恨、忠孝节义、妒痴、迷情，探求历史人物的权欲、爱情与悲剧命运，这种表达从哲学和历史层面上让人联想起了“文革”时期毛泽东的作为，考问了个人英雄主义给自己和他人所造成的历史悲剧。正是由于这种立意上的多层文化包容性，才导致了戏剧情节设置上的荒诞不经，因此《秦始皇》诞生后必然难以逃

脱国内外文化人的诸多诟病。

从音乐表现技法上看，谭盾在音乐元素的使用上依然追求以非常规声响为音乐元素扩容。在音乐的表达方式上，不仅让舞台上所有演员开口演唱，而且让乐队成员也边奏边说、边喊，与台面上的演员遥相呼应地结成了融器乐、声乐和噪声于一体的歌剧表演方式。作曲家声称他刻意追求东西方歌剧在文化层面上的水乳交融，歌剧中也主要围绕旋律性第一的创作思维模式，创作意识上强调“1+1=1”这种“共融与创新”。

美国主流媒体专业批评人士对谭盾的这部歌剧总体反映不佳，包括《纽约邮报》(*New York Post*) 的乐评家巴恩斯 (Clive Barnes)、《华盛顿邮报》(*The Washington Post*) 的音乐评论家菲利普·肯尼科特 (Philip Kennicott)、《纽约时报》(*The New York Times*) 的古典音乐评论家安东尼·托马西尼 (Anthony Tommasini)、《巴尔的摩太阳报》(*The Baltimore Sun*) 的乐评家史密斯 (Tim Smith)、《波士顿环球报》(*The Boston Globe*) 的乐评家艾克勒 (Jeremy Eichler)、《费城探询报》(*Philadelphia Inquirer*) 的评论家戴维·斯特恩斯 (David Patrick Stearns)、《华尔街日报》(*The Wall Street Journal*) 的首席乐评家威尔森 (Heidi Waleson)、美联社 (Associated Press) 的评论家马丁·斯坦伯格 (Martin Steinberg) 和国内外华人如李劼、刘诗嵘等人都一致性地表达了对歌剧《秦始皇》负面的评价。西方人多认为，该剧虽带有“融中跨西”的企图与主观愿望，但其冗长、无特色以及对普契尼《图兰朵》的借用都导致了这部歌剧的失败。另一方面，中国评论家对其赤裸裸的国家主义至上的做法和不顾史实的构剧法则不予容忍。

谭盾的《秦始皇》与其之前的四部歌剧都表现了中国歌剧力图与国际并轨的主观取向，这种用意明显出于对东西方歌剧文化融合的考量，其出发点虽然值得尊重，但其艺术上的粗糙并不意味着作品就已打入了西方主流文化之中，即便处于后殖民时代的中国观

众也未必会予以完全认同。

（二）探索性歌剧——郭文景的新作《诗人李白》（*PoetLibai*）

与谭盾的歌剧《秦始皇》一样，追求国际化运作（“世界首演”）的探索性歌剧《诗人李白》是郭文景2005年接受了美国亚裔表演艺术中心委约的一部作品。2007年7月7日，它作为科罗拉多州丹佛的中央城歌剧院（The Central City Opera House）建院75周年纪念演出的四部剧目之一举行了“世界首演”。

有鉴于该作品在西方歌剧界和外国音乐节受到的高度关注，同年10月9日，被指挥家余隆选做“第十届北京国际音乐节”唯一推出的一部歌剧（由上海歌剧院首演于保利剧院）。而11日后，上海大剧院又将其作为“第九届中国上海国际艺术节开幕演出”剧目之一再次上演。该剧在美国演出了6场，加上在京、沪两地各演一场，总计8场，虽然票房远远不及《秦始皇》，但《诗人李白》在国内歌剧界的影响却是前者难以比拟的。

与歌剧《秦始皇》不同的是，这部作品完全以中文演出（事实上，谭盾也希望《秦始皇》能以中文演出，但多明戈等人的语言能力有障碍，不得不迁就并做出让步），林兆华主导该剧，演员清一色为华人军团，在谭盾的歌剧《秦始皇》中扮演主要角色大将军王贲的美国大都会歌剧院男中音歌唱家田浩江担任了李白的主演，女高音周晓林（饰明月），男高音迟黎明（饰酒），京剧小生江其虎（饰诗歌）。

廖端丽和徐瑛以诗剧形式编剧的这个故事讲述的是李白在失意于当朝后于入川途中一些个人思绪的瞬间片段，这种截图式选材与作曲家此前写歌剧《夜宴》的做法极其相似，剧作法上也能使人联想起德彪西的歌剧《佩利亚斯与梅里桑德》，实景少于虚景。诗歌的节奏富于音乐性。其中，诗、酒、月都是李白一生相伴的重要内容，编剧借此在剧中生成了三个与他形影相伴的剧中人，他们与主人公的相戏、相争又相恋，构成李白一生对人生和自由追求的各

种意义层面。就诗、酒、月与李白的个人关系而言，权衡孰轻孰重则是很重要的，郭文景曾这样解释他的作品说："对我来说，月就是女性，酒对我来说就是朋友，有了这两者，才能产生诗。《诗人李白》一剧构思独特，酒、月、诗都是李白生命中的一部分，酒对于他最重要，所以写酒的诗很多。此外，月亮也是他诗中很重要的意象。"①

截取主人公生活中的几个瞬间遐思与主人公自语并以诗、月、酒相始终的这种非常规的歌剧构剧法在以往中国歌剧创作中极其罕见，不仅解构了传统歌剧构剧法的人物和冲突，也同时淡化了戏剧情节。全剧在这种看似怪异和虚空之中被分作五场，前有序曲，间插两个间奏曲。第一场为李白与酒对话，第二场与月对话，第三场与诗对话，第四场走向审判，最后一场是李白临水自尽。这五场戏以跳跃性的意识流方式并置，并不具有连贯性的情节发展逻辑。因此，割舍情节、突出情感表达，成为其最主要的布局特色。但是，这种诗化的、切割的表现形式恰好从几个侧面表现了李白狂放不羁的诗人性格，突出了该剧作为心理剧的典型特征。作曲家试图以人物内心的真实表白来深刻揭示李白作为寻常文人的得意纵欢与失意时的潦倒，竭力体现郭文景一向热衷的东方式哲思与冥想的文化韵味。对此，音乐评论家居其宏先生指出了其在当下中国社会发展语境中的文化价值，"在犬儒主义盛行的当代文坛，一些作家、艺术家、理论家的才华虽远逊于李白，但追名逐利之心、献媚邀宠之态却更胜一筹，于是乃有种种情状之层出不穷。在此等形势下，从李白命运与悲剧中获得警示，对自身的创作状况和生存状况作一番李白式的自察、自问、自嘲、自省和自我解剖，进而调整自己的人生

---

① 谭盾、郭文景：《谭盾与郭文景，音乐大师双人谈：死亡与再生——关于歌剧中国和中国歌剧的未来》，《上海采风》2007 年第 12 期，第 17 页。

和艺术坐标、重建当代知识分子的刚性人格，很有必要且正当其时”①。而这种深意其实在郭文景此前的歌剧《夜宴》中就见出了端倪。

《诗人李白》的音乐给人以现代、鬼魅、新奇的印象。郭文景通过多调性的叠置和调性游移刻画了诗仙李白的独特形象，各种现代技法的使用依然被他控制在可唱的旋律线之中：第二场“青天有月来几时”、“梦里相随”和第三场的“云想衣裳花想容”中的体现最为明显。昆曲音调和戏曲唱腔在曲笛和乐队长音的伴奏下，表现出华丽、空灵、飘逸韵味。音乐沿袭了他在《夜宴》中对京剧小生唱腔的做法，诗歌吟诵仍是郭文景式宣叙调的基础。

（三）萧白的歌剧《霸王别姬》（*Farewell My Concubine*）

1990年，编剧王健和作曲家萧白完成了他们的歌剧《霸王别姬》（早期名为《鬼雄》），直到18年后的2007年10月12日才由中央歌剧院在北京天桥剧场首演，这次首演也开启了它的跨越国门之旅。北京上演后，美国的合作方“中华文化国际交流基金会”（CAIEF）通过美国多家媒体轮番宣传，报道该剧组将于2008年1月到美国洛杉矶、华盛顿、纽约、旧金山、休斯敦和达拉斯6个城市进行为期一个月的10多场巡回演出。

对于中国歌剧的创作，萧白一贯主张要同时具备三种属性：即“歌剧性”、“中国性”和“群众性”。他认为若是真正的中国歌剧，首先就该用中国话来唱。萧白尤其喜欢选用厚重的中国史诗性悲剧题材来写歌剧，且热衷于戏剧性和歌剧性极强的历史人物，《霸王别姬》在他的《仰天长啸》创作尚未杀青之时就有了。与表现前卫的谭盾和郭文景的剧作风格相比，萧白的《霸王别姬》在创作观念上存在很大不同，虽然他也像谭盾一样垂青于意大利歌

① 居其宏：《于颠覆处重构、在自况中反思——郭文景〈诗人李白〉中的歌剧美学解读》，《人民音乐》2008年第5期，第9页。

剧，但他却并不过分追求探索性的和极端风格化的音乐语言。他从意大利人那里得到的启示是如何能做到歌剧的雅俗共赏。因此，萧白争取观众的办法是通过作品雅俗共赏的艺术魅力去赢得广大观众的认可。

《霸王别姬》的剧情大体与史载文本相吻合。编剧强调与历史的对话，为了处理好历史剧的真实、艺术性真实与情感张力的表现三者间的辩证关系，剧作对戏剧结构的营造和对人物关系的设置都显得别具匠心。剧中，项羽与爱将韩信间的性格冲突被当做歌剧的主线发展，而虞姬与项羽之间的情爱纠葛作为副线并行。在三个性格各异的人物中，虞姬和韩信成为刻画楚霸王形象必不可少的对比性角色。此外，虚构的角色虞姝为制造前三者之间的矛盾冲突起到了穿针引线的勾连和调剂作用，虞姝的出现使史载文本和该剧文本中已有的君臣关系、夫妻关系、姊妹关系和恋人关系这四对矛盾环环相扣，构成了严密又紧张的戏剧环链，也使歌剧的抒情性与戏剧性能较好地得以呈现。萧白在第一幕中采用大型回旋曲式，开篇就巧妙地展示了霸王的性格弱点，并且，作曲家利用插部音乐不仅精炼地介绍了虞姝和韩信的爱人关系，也为他们与霸王之间后续的冲突埋下了伏笔，这种音乐戏剧结构的营造做到了引人入胜，使戏剧悬念油然而生。

《霸王别姬》吸引人的地方主要是坚持了歌剧的核心力量是声乐这一意大利歌剧传统，作曲家坚持在调性内写作，对表露人性的咏叹调和重唱都倾注了较深的笔力，可听性的段落俯拾皆是：如项羽的“谁可与我匹敌”、韩信副将所唱的“渔夫曲”、虞姬的“深深的情，重重的义”和“雪花曲”都是旋律性和戏剧艺术效果很突出的咏叹调。尤其是虞姬自刎后项羽唱的“雪花曲”把项羽那种悲天悯人的英雄柔肠活脱脱地表现出来，它的出现在戏剧的上下文中形成了鲜明的色彩性对比，可谓是点睛之笔。

尽管《霸王别姬》2008 年为期一个月的美国之行在网络和平

面媒体上被报道了很多，但事实上美国平面媒体和网络并没出现像歌剧《秦始皇》那样多的专业批评文章，好评并非如潮。一些参演或随行人员在归国后的报道和报告中，提出了中国歌剧的“破冰之旅”、《霸王别姬》“称霸美国”、“轰动百老汇”、“标志着中国歌剧艺术开始步入了西方主流社会”等务虚说法，折射出中国歌剧人急切得到国际反响的心态。

（四）王宁的史诗歌剧《刘邦大帝》（*The Great King Liu Bang*）

由王宁创作、徐州大风堂文化传播有限公司独立投资近600万制作、中国歌剧舞剧院承演的原创大型史诗歌剧《刘邦大帝》于本年9月15日在南京人民大会堂首演（王宁2000年在吴祖强先生门下读博士时就开始创作该剧）。

该剧以刘邦和项羽的传奇争锋为故事线索，共分4幕16场，“鸿门宴”、“十面埋伏”、“霸王别姬”和“太子废立”等经典历史段落都在歌剧中得到浓缩和再现。作品不仅关涉到了以往众多中国作曲家乐意创作的“霸王别姬”情节，而且还以浓墨重彩对刘邦做了雄才大略和侠骨柔情的正面刻写。在歌剧中，王宁融入了很多优美的民歌旋律及地域性文人音乐和原生态音乐元素，如南音、古琴、京剧、豫剧、江苏民歌、评弹等江苏元素，并取“中国古代音乐的活化石”福建南音的音乐素材，来塑造虞姬的音乐形象。

南京首演前，华音网（www. huain. com）等多家媒体反复报称：“我国今年唯一一部原创歌剧，也是中国第一部独立制作人运作的歌剧作品《刘邦大帝》在南京人民大会堂首演”、“南京首演之后，这部整整筹备了三年的《刘邦大帝》还将展开全国巡演和世界巡演。”然而，该剧并未在全国乃至“世界巡演”。我们期待《刘邦大帝》能再次上演，为众所知。

（五）原创民族歌剧《木雕的传说》（*The Legend of a Wooden Carving*）

除了严肃歌剧体裁的创作外，中国2007年的原创歌剧中仍不

乏对民族歌剧形式的探索者。2007年1月10日，中央民族大学音乐学院倾一院之力在北京民族文化宫首演了该校历史上第一部原创歌剧《木雕的传说》（三幕五场）。该校心志之大，创作、教学与实践理念之新，以及对歌剧高度重视的程度之高，足令全国歌剧院团和艺术高校称道。

《木雕的传说》由朝鲜族作曲家兼指挥金正平编剧。剧中有许多风俗性场景和民族歌舞等，这是一般地域性和民族性歌剧的常见特征。这部作品取材于能歌善舞的蒙古族古老传说，形成了基本剧情：草原上，两个相依为命的苦孩子怀着对幸福的渴望同栽了一棵树，小姑娘不幸夭折后，小男孩一直与树相守，后来，他长大成了一位英勇的巴特尔，备受草原姑娘们的爱慕，但他仍然怀念儿时的伙伴，在那棵大树上雕出了她的身影。

《木雕的传说》是蒙古族作曲家斯仁·那达米德的歌剧处女作，他采用中西歌剧相融合的创作思路，以西方和声、复调、配器和音乐戏剧结构技术写出了咏叹调、宣叙调、重唱、合唱及舞蹈音乐，在很大程度上体现出蒙古族音乐文化的魅力，对弘扬传统、发展本民族歌剧事业无疑有推动作用。作曲家与以往一些民族歌剧作曲家不同的是，坚持了原创性创作，体现了蒙古族音乐在当前历史进程中的一些新语调与新风格，如大提琴拉出了马头琴的韵味，歌剧性的吟唱体现了当代蒙古族声乐的现代性倾向，木管也描绘出草原特有的文化气息。那达米德在探索民族歌剧戏剧性的路子上没有沿用以往汉族歌剧作曲家惯用的板腔体思维模式，他力图在化合民族音乐上下一番工夫，得到同行的确认。

《木雕的传说》同样存在不少弱点，作曲家在化合民族音乐的深度上用心还不够，多少带有堆砌民族音乐的倾向。从整个戏的节奏布局看，对比性较弱，这种推动力的不足导致剧情的发展较为缓慢，而主要人物的旋律和音色也相当接近，收束性终止式的出现也截断了歌剧作为连贯性统一体的发展。

（六）音乐剧《蝶》（*Butterflies*）

2007年7月27日，作曲家三宝（即那日松）的第二部音乐剧《蝶》（由关山、徐晴编剧，韦恩·福斯特、杰勒·马鸣导演，松雷集团出品）在“首届东莞国际音乐剧节”上首演。该剧之所以能迅速成为本年度国内音乐戏剧界的一大焦点话题，主要是因为它史无前例地创下中国歌剧和音乐剧制作费之冠——投资6000万元。此外它还创下了中国第一个专业音乐剧团队、第一个使用专业剧本参与创作的音乐剧。

继台湾戏曲版的《梁山伯与祝英台》和周雪石的《中国蝴蝶》（居其宏编剧）音乐剧之后，三宝和关山在制作方鼓动下也写起了同一题材的《蝶》，但与此前所有相同题材的戏剧截然不同，创作者对“梁祝”旧说进行了大幅度的时代性解构和重构，力求除旧布新，使之好听、好看又能耐人寻味：一、对自由的爱情进行了时代性的歌颂；二、将化蝶的艺术手法大而化之作为音乐剧演绎，仅保留了梁山伯与祝英台这两个主要人物，其余人物全部重新设置。《蝶》剧的时代性演绎围绕着当下社会的物欲横流和人的生命本质在于自由这个悖论中展开。蝶族羡慕人类过的物质生活，它们对开汽车、住楼房、吃美食等无穷的物欲享受倾慕不已，渴望变成人，活成个人的样子，但它们先天拥有的转变契机为一种魔咒所阻，解咒的唯一法门就是把蝶族中最美的祝英台嫁给人类去联姻，但不速之客——流浪诗人梁山伯的闯入与说教激怒了蝶族并引起了它们的恐慌，因此，蝶人族长——祝英台之父打算处死他，可祝英台却偏偏爱上了梁山伯。最后这对恋人在火刑中化蝶，翩然飞翔在理想的世界里。

《蝶》剧是想通过旧有主题的重新演绎来反讽当今世界的工业化和城市化现实问题，使之具有批判现实主义的经典价值，借以反思当代人的生存状态。从农业社会向工业社会剧烈转变的现代人就是那未脱茧的蝶，为无数欲望包围，人们无法挣脱物质横流的环

境。当梁山伯被推上了断头台，族长的一句台词道出了这种无奈，“世界是个大监狱，所有的蝶人就是你的审判者”，但梁山伯这种代表着自然的、高贵的、有天性的人反倒为世道所不容。该剧凸显了这样一个哲理：人应当是自由的。由此可见，《蝶》作为音乐剧是十分重视思想性的，这种当代演绎虽不能说有多深刻，但起码说明艺术家对音乐剧的思想性问题还是有一定思考深度的，把现实生活与历史故事联系起来，把传统与现实接通，这样的剧作就很有可能带来音乐剧创作中对强烈的时代冲击力的诉求，如节奏、视觉体现等。为确保剧作与世界音乐剧典范并轨，作曲家和编剧与国际音乐剧权威导演吉勒以及世界经典音乐剧《巴黎圣母院》原班主创合作，通过有效的市场化运作机制极大程度上克服了褊狭的文化意识，使作品更多地向国际化的音乐剧发展。这种特色在舞美上表现得最为鲜明，豪华的实景与虚幻的高科技科幻表现手段相结合，在视觉冲击力上极尽所能，不少地方透出了对《悲惨世界》等西方经典音乐剧场面设置与舞台调度成功经验的借鉴。

在音乐的表现上，该剧更追求歌剧化的品格，《蝶》更喜欢以宣叙调风格取代一般音乐所常用的对白，而单纯的主题始终能贯穿全剧，在一定程度上体现出抒情和戏剧的交融。但是，这部作品的旋律缺少个性，人物形象刻画不够深入，唱段多、雷同处亦多。虽然演出现场音响轰鸣，但观众内心所感受到的戏剧震撼力却远远不够。情节荒诞不经，音乐在布局上缺少对比。总之，该剧剧本有待于进一步大力整饬，音乐上也值得再做推敲。

（七）民族音乐剧《甘嫫阿妞》

2007年3月16日，大型民族音乐剧《甘嫫阿妞》（张朝作曲）在四川乐山首演。该剧是京、川两地艺术家、学者根据同名民间叙事长诗改编而成。全剧以“火”为主线，由序曲、篝火、怒火、烈火、欲火、祭火和尾声七个部分组成，以浪漫主义手法展现了捍卫自由、尊严和对爱情忠贞不渝的美好崇高的精神。

综上所述，2007年在国内外首演的中国歌剧和音乐剧原创作品呈现出较为多样化的艺术追求，"走向国际"的倾向不但表现出中国歌剧音乐剧人对于发展歌剧和音乐剧的远大抱负，同时也表现出作品在国内缺少重视的现实与无奈。统而观之，大部分作品仍暴露出发展中的一些突出问题：

一、制作方重融资、重舞台的华丽包装和不实的媒体炒作，但普遍不重视对剧本质量的认真评估；二、作曲家重音乐而不重视与戏剧的融合；三、导演偏重舞台的视觉冲击效果，但未必能让这些手段服务于歌剧戏剧性的内在需要；四、导演偏重演员单方面的表演技能，但不重视整合能力，有的所谓"动作音乐剧"实际上是舞剧，而歌剧、音乐剧一旦变成了"歌儿剧"和"舞剧"，也就脱离了其作为歌剧和音乐剧的本体意义，脱离了其作为音乐戏剧的价值归属，只不过是一种大杂烩性质的化妆演出而已。

外国音乐剧抢占国内演出市场

2007年中国极少数歌剧和音乐剧已通过一些有效渠道的运作跨出了国门，不论其影响程度如何，也不管是否真的有可观的票房，这种"走出去"使以往以输入为主的单向性不平等文化交流出现了双向性发展的苗头。

在国内歌剧和音乐剧演出市场上，本年度搬演的外国歌剧相对音乐剧较少，一些经典性西方歌剧多采用音乐会清唱，如《托斯卡》等。这一年中，外国和由中国艺术家参与的中国题材音乐剧大行其道，搬演外国音乐剧蔚然成风。英、法、美、德、韩五个国家的音乐剧对中国巨大的文艺市场充满了期待。《国王与我》（*The King and I*）、《我爱你》（*Love You*，原名 *I love you, you are perfect*）、《妈妈咪呀！》（*Mamma Mia!*）、《小王子》（*Le Petit Prince*）、《42街》（*42nd Street*）、《奥古斯特二世》（*August II*）、《春香传》

(*Yo! Chunhyang*)、《王的优人》(*King's Favorite Jester - Gong - gil*)等近10多部欧、美、韩音乐剧差不多同时在中国演出市场淘金。仅从一些小场次运作中就能看出中国观众对外国音乐剧名著的喜爱程度，看到国内音乐剧市场的巨大潜力。2007年4月25日至26日，深圳的一个区——龙岗区的艺术季就引进了美国百老汇经典音乐剧《国王与我》。该剧在深圳的首演获得空前成功。大场次的外国音乐剧巡演中，投资方也攫取了高额的回报。2007年七八月间，全球票房突破20亿美元的世界最热门时尚音乐剧《妈妈咪呀!》分别从上海和北京登陆，各自演出了32场和16场。尾随着《猫》、《雪狼湖》和《妈妈咪呀!》等音乐剧在中国内地掀起的商演波澜之后，从8月6日起，美国百老汇音乐剧《42街》被引入国内，先后在上海、杭州、南京、宁波、合肥、武汉、北京、天津和西安九大城市进行了为期9周的96场演出，约有14万人观看了演出，演出成本至少在数百万美元左右，尽管其盈利多少难以估算，但良好的上座率说明，欧美音乐剧大受中国观众欢迎，市场热度居高不下，且形成了逐年升温的趋势。相对而言，上海人对外来音乐剧的热情程度最高，这与上海长期坚持的有效商业运作模式是分不开的。

2007年，一些中国文化企业、音乐剧艺术家也广泛开展了与欧美国家共同挖掘中国音乐剧市场的多样化合作，这些合作有的是针对中国本土传统文化资源进行国际化和现代化整合，创作本土音乐剧后向国际和国内推广。如三宝的音乐剧《蝶》就是由六方团队组成，推出所谓“动作音乐剧”(Action Musical)的罗氏国际文化发展有限公司，成为在海外传播中华文化的一个著名品牌。短短8个月，该公司先后在北美十几个城市推出了《天地七月情》、《兵马俑》、《大唐贵妃》、《凤舞九天》、《魅》和《热鼓热舞》等剧目，演出120多场。其所谓“动作音乐剧”无非是将中国舞蹈、武术和杂技熔于一炉，配上与时代背景相结合的传统故事情节连缀

成的歌舞剧，有的甚至纯粹是动作加上音乐伴奏。“动作音乐剧”融入了西方音乐剧的可视性，中国文化元素成为他们的主要卖点。

此外，外国音乐剧为了进一步开发中国音乐剧市场潜力，也开始致力于中文版西方音乐剧的深入推广。2007 年 9 月 19 日，文化部部长孙家正在会见英国著名音乐剧制作人卡麦隆·麦金托什（Cameron Mackintosh，1946— ）爵士一行后，中国对外文化集团与英国麦金托什公司达成了合作协议，中方希望从《悲惨世界》的引进开始，在互惠双赢的合作中引进外国经典音乐剧，借此将对方制作、营销、管理的先进经验引入中国，借商演来发育中国音乐剧市场，以便更好地为发展中国本土音乐剧服务。合作方宣布，将以整个华语地区为目标市场，推出西方经典音乐剧的中文版，以低价票吸引观众，同时，将会充分挖掘培养中国本土的音乐剧人才，在研发、策划推广方面，也将建立适应中国市场发展的运营模式。按照该合作的“三大核心计划”，他们将在 2008 年至 2018 年的 10 年间逐步引进西方经典音乐剧，进行中文版的制作和演出，剧目包括《悲惨世界》、《歌剧魅影》、《妈妈咪呀!》、《西贡小姐》、《欢乐满人间》、《窈窕淑女》和迪斯尼的《狮子王》等。

与外国音乐剧在华占有的市场份额相比，国产音乐剧的形势不容乐观。

外国音乐剧在华传播的优势对比出了中国音乐剧当前发展中所遭遇到的瓶颈：一度创作的创新能力差，缺少优秀、可靠又具有市场运作前景的剧本；缺少资本的投入、产出更低；运作团队经验不够丰富；缺乏成功的商业模式。

国有歌剧院团的演出状况

2007 年，国内上演的中国歌剧和音乐剧有《诗人李白》、《刘邦大帝》、《霸王别姬》、《六祖慧能》、《星》、《金沙》、《蝶》、

《木雕的传说》、《冰山上的来客》、《甘嫫阿妞》、《同一个月亮》、《凭什么我爱你》等十余部。从数目上看，较往年有了很大突破，再加上上述一些新作品频繁获得国际艺术舞台的密切关注，有人乐观地认为中国歌剧尤其是音乐剧有了大幅度的提升和发展。事实上，虽然这些作品各自有着不同的艺术特色，分别属于各自的演出团队，但对于国内一些大型的歌剧院团来讲，他们仍然深陷于剧本荒之中。

由于上演歌剧新作品创作难，制作经费严重不足，又有缺少固定演出场地等诸多困难，截至2007年年底，国有体制下的歌剧院还没有能力像欧美歌剧院那样定期地推出歌剧演出季。但是，为了维持正常运转，多数剧院又不得不通过零散性的演出去搞些歌剧片段音乐会来完成每年文化部或文化厅定额的艺术生产任务，以保住饭碗。不少剧院为了证明自己的责任和身份，获得与歌剧相关的演出活动机会，不得不进行了“外包服务”，如中国歌剧舞剧院2007年与徐州大风堂文化公司合作，制作演出了大型歌剧《刘邦大帝》，同时又与湖南长沙市合作创演了大型歌舞剧《湘女》。“外包服务”性质的歌剧演出尽管使一些歌剧院获得了一些相应的利润，但由于没有主创剧目，这种“无米之炊”和“打短工”并不是长宜之计，这种尴尬的“以外包养主创”的情况被一些媒体评价为“生产过程重于泰山、市场反响不尽人意”。

（一）以“进口转外销”扭转文化逆差

从2007年5月4日开始，上海话剧艺术中心和美国百老汇亚洲娱乐公司联合制作的音乐剧《我爱你》启程赴美，演出约23场。这部在全球演出了4000多场的百老汇经典原版音乐剧首次以中文版出国演出，实现了它的“汉化版”和“进口转外销”。同时上海文广演艺中心与美国百老汇倪德伦公司也达成了合作意向，将帮助更多中国原创剧目走进美国百老汇的剧场进行商演。外国音乐剧“进口转外销”的实效表明，中国音乐剧在表演方面的水平基

本上实现了与国际并轨的可能，但在剧目创作上则远远滞后。因此，困扰国内歌剧院团的主要问题是无“拳头产品”——新剧目。

（二）用“三下乡”去培育歌剧市场

本年度，多数国有体制下的歌剧院开始了歌剧进校园和“三下乡”活动，以经典中国歌剧新演绎为主要特色。2007 年 3 月 18 日开始，受中宣部、文化部的委派，中国歌剧舞剧院携新编大型歌舞《四季情韵》赴广西桂林、柳州、贵港、玉林、北海等地区的远郊区市县进行“三下乡”慰问演出。而中央歌剧院则以强大阵容到新疆的乌鲁木齐、石河子、克拉玛依、伊犁等地演出。与中央歌剧院的新疆巡演相呼应，新疆歌剧院进一步加强了音乐剧《冰山上的来客》的巡演力度。为进一步发育民族歌剧市场，新疆歌剧院也排演了维吾尔族民族歌剧《艾里甫与赛乃姆》、《古丽尼莎》片段，并把西方著名歌剧《一仆二主》列入排练日程，以此调剂来唤醒新疆观众对歌剧的欣赏热情。

其他省份的歌剧院也有些新的行动，如从 5 月 8 日开始，国内首部歌剧电视剧《洪湖赤卫队》在湖北开机等。

（三）“练内功”与“平稳过渡”

上海歌剧院为了改变男声实力雄厚而女声相对较弱的“阳盛阴衰”局面，针对性地推出了女声新人独唱音乐会，以加快培养自己的歌剧女主角。另一方面，为了走进观众，上海歌剧院首次推出了室内版歌剧系列，如 5 月 26 日晚上演了室内歌剧《雷雨》。上海歌剧院从 2006 年年底开始筹划推出室内歌剧演出系列，小剧场系列歌剧的推出有着更重要的目的：在小剧场歌剧的基础上培育和探求中剧场，在剧目储备充足、演员班底扎实的前提下向大剧院演出方向平稳过渡，通过这种思路为歌剧院真正实现大剧院式的歌剧演出季铺平道路。

（四）经典歌剧的“新版”与“青春版”演出

2007 年正值歌剧《原野》诞辰 20 周年，为纪念这一新时期以

来最优秀的原创中国歌剧，国内一些歌舞剧院、高校和演出、研究机构投入不少精力举行了种类繁多的歌剧演出和学术讨论活动。9月15日，金湘歌剧作品音乐会“歌剧情”在北京音乐厅举行，对金湘数十年歌剧创作生涯作了集中回顾，上演的剧目包括歌剧《原野》、《楚霸王》、《杨贵妃》、《八女投江》、《热瓦普恋歌》以及音乐剧《日出》和《美丽的战士》的咏叹调、重唱和序曲等。尤其是随着2006年国家三部委联合举办“高雅艺术进校园”活动的展开，中国歌剧舞剧院陆续在全国一些高校巡演了歌剧《原野》，这一活动使国内很多青年学生有机会充分认识到了作品的经典性价值，加深了他们对歌剧艺术的认识。

最值得提及的是，天津歌剧舞剧院歌剧团投资仅40万元，使这一经典性歌剧重新焕发了生机。新版《原野》的看点集中体现在以下三方面：一、舞美出新的力度大，舞台以铁锁链作为歌剧核心视觉意象，形成了一种整体性戏剧构思，相对此前所有《原野》版本的舞台呈现这一次深化了作品的反封建主题，增强了视觉冲击力和戏剧张力；二、将幕间曲进行视觉化处理，形成了具有表现主义意味的舞蹈场面，从视听一体化角度增强了幕间曲的可解性和剧场趣味；三、令人格外诧异的是，新版《原野》将原作的序曲无情地删了去，改为火车由远及近呼啸而过、渐行渐远，直接引出第一幕仇虎的登场。内部人士说，这种删减实出无奈，因为序曲合唱中唱的“恨啊”、“冤啊”这些呼声与当前和谐社会的主旨不协调！事实上，这种尊重长官意志所得到的结果却使作品的纪念演出显得格外尴尬与轻佻，与改革开放的深入反思唱保守主义的反调。

除了纪念歌剧《原野》之外，经典民族歌剧《江姐》也出现了新的变化。2007年10月4日，空军政治部文工团全新复排民族歌剧《江姐》，在国家大剧院推出“青春版”。本版《江姐》在保持了原剧精髓的基础上，对原作中带时代烙印的部分进行了大量删节，如删除了口号味道偏浓的对白等，同时，也突破了过去塑造英

雄人物讲求“高、大、全”的套路，使江姐成为一个具有丰富情感和坚贞气节的英雄形象。这次复排，主要角色多由80后年轻演员担当，他们以具有时代审美特征的演绎方式拉近了当代青年人与经典性民族歌剧之间的距离。

国内歌剧音乐剧研究的现状和趋势

本年度的中国歌剧和音乐剧理论研究表现出异常惊人的跃动，这种现象是新时期以来所罕见的。中国学术期刊网和中国知网的歌剧和音乐剧关键词搜索结果表明，歌剧和音乐剧的论文选题数目约为2004年和2005年两年的总和，比2006年增加了161篇，大约为10年前歌剧关注度的4倍、20年前的8倍。这种学术热度说明，国内学术界知识群体对歌剧和音乐剧的兴趣陡然激升。

从总体趋势上看，以上数字在下一年还将会有所突破。分析产生这种学术动力的主要原因大致有两个：一为物质生活提高后，国内的对外文化交流在广度和深度上有了大幅度增长；二为我国专业音乐教育和艺术素质教育不断扩大，音乐专业研究生扩招，许多学生毕业论文以歌剧、音乐剧为选题。从研究内容和方法上看，这些论文多偏重对西方经典歌剧的赏析式解读，而且大多数选题集中于威尔第、普契尼、莫扎特这三个代表作曲家身上。然而，雷同性、重复性的低水平研究也使得论文质量参差不齐。研究势头虽好，但结果却不容乐观。

除了传统性歌剧和音乐剧研究选题和研究方法之外，一些专家、学者和在校大学生对外国歌剧院一些有成效的运作、管理经验作了较密切的关注，如对美国大都会歌剧院、澳大利亚悉尼歌剧院等一些经营现状的译介工作，这对于正在酝酿中的我国文艺院团体制改革具有一定的借鉴意义，值得参考。

为推进音乐剧研究、创作和教学的本土化繁荣，2007年12月

22日至23日，由中国音乐剧研究会教学专业委员会主办、中央戏剧学院音乐剧教育与创作研究中心承办的“首届中国音乐剧教学与创作研讨会”在中央戏剧学院召开。本次会议对于建立和健全中国音乐剧教育意义重大，一些重要人士如金复载、居其宏、慕羽、廖向红等人根据自己的长期实践提出了有关音乐剧高等教育的设想，总结出了音乐剧创作的一些有效经验，论及了当前音乐剧教学如何与市场并轨的紧迫性问题等。本次会议提交的20多篇学术论文对中国当代音乐剧的教育科学化和创作正规化做出了整体性总结，对加快我国音乐剧发展来说，是一次适时而有益的尝试。

中国音乐年鉴·2008·
·特别报导·

2007年香港古典乐坛纪要

周凡夫

2007年是香港回归十周年，香港乐坛全年亦举行了众多纪念香港特区回归祖国十周年的活动。在列于2007年4月至12月的回归十周年纪念庆祝活动概览合共460项节目中，能列为古典乐坛瞩目演出的亦有好几项，包括4月底由青年指挥家哈丁带领的伦敦交响乐团的两场音乐会、7月初美国小提琴家贝尔和香港管弦乐团演奏柴可夫斯基作品音乐会、8月上旬从香港开始巡回登台的亚洲青年交响乐团的两场演出（由艺术总监庞信及客席指挥卡穆执棒）等等。

古典乐坛活动凸显一国两制

香港一直是东西文化交汇的中心，西方古典

音乐文化长期在香港表演艺术版图上占有主流地位。回归十年，香港古典乐坛生态基本和回归前没有本质的改变，音乐活动、演出的取向，仍以艺术质量和市场作为考虑的主要因素。但不容否认的是，回归十年，香港古典乐坛中、港两地音乐交流的活动增加了，中国音乐家在香港音乐舞台上也更为活跃。

这种情况亦见于两场“回归十年”音乐会的设计。4月底，由英国青年指挥家哈丁带领伦敦交响乐团访港，在香港文化中心音乐厅首场纪念香港特区回归音乐会上，邀来担任拉威尔钢琴协奏曲独奏的，便是活跃于国际乐坛的钢琴家郎朗。

最为瞩目的是于7月2日、3日举行的两场音乐会。由余隆指挥的北京中国爱乐乐团，与香港三位才华横溢的青年演奏家：李传韵、李垂谊和李嘉龄与乐团合作演奏了贝多芬的三重协奏曲，另一场原定由郎朗担任“红色经典”的《黄河》钢琴协奏曲，其后由于郎朗失场而由更富“象征”意义的殷承宗来救场。

分由伦敦和北京两大乐团来作为“回归十年”节目的核心，却是在艺术质量和市场作为主要决定因素的前提下，又不失政治意义的设计。

ISCM 三度举行深具意义

国际现代音乐协会周年大会及世界音乐节（ISCM World Music Days）第三度在香港举行（11月22日至12月1日），同样突显出香港一国两制的精神和意义。

ISCM隶属联合国科教文组织（UNESCO）音乐议会，是现今唯一国际性的专业作曲家组织，共有57个国家地区会员，宗旨在于打破国籍、种族、宗教及观点歧见，以推广现代音乐创作、演奏、发掘及表扬佳作，每年的周年大会及音乐节，都是全球音乐界瞩目的焦点，堪称为世界作曲家群英大会。

中国香港是于1984年9月，在通过修改会章后，才得以用地区身份，成为该组织继日本、韩国之后的第三个亚洲会员，继而在1988年首次成功在中国香港举办了国际现代音乐协会大会暨亚洲作曲家同盟（简称ACL）会议及音乐节，是ISCM自1922年成立以来首次在亚洲举行周年大会及音乐节。该项世界乐坛盛事于2002年再度在香港举行，五年后的2007年第三次在香港出现。

这次大会共有来自全球60多个国家地区，约200多位专业作曲家、音乐学家、音乐学者及音乐学生云集香港，除三天的学术论坛外，还有24场音乐会，演出了自50多个国家地区超过600首作品中遴选出的120首乐曲。在澳门举行闭幕音乐会后，大会安排与会代表到访成都和西安，举行作曲交流活动，再度展示香港在音乐创作方面所发挥的平台效应和东西方文化交流的作用。

三次ISCM周年大会及音乐节，能够将香港作为一个国际大都会的魅力，透过出席的作曲家、演奏（唱）家、艺术行政人员，广泛地带到全球各地，又能大大提升香港和香港乐坛在世界上的地位，这都是不言而喻之事实。然而，更重要的是，这三次世界性作曲群英大会带来的交流、讨论、观摩机会，对香港的作曲家，特别是年轻一代的创作人，带来新的刺激和启发，大大改变了过去二三十年来香港新一代作曲家的音乐创作生态。不仅有更多新一代投身于音乐创作的行列，他们在音乐创作上的自信心、创作意念及视野，都开始超越他们的前辈，有越来越多年轻一代的香港作曲家的作品在国际性的音乐比赛获奖，在海外众多国家演出，甚至获得委约（如林丰），这其实就和ISCM大会能够在20年间于香港举办三次一样，其中是无数关心香港音乐发展、关心香港音乐创作的人士，通过点点滴滴的耕耘慢慢结出来的成果。

事实上，2007年香港作曲家的创作同样维持着多元化发展的形势，除了香港乐韵雅集仍然举办香港作曲家作品音乐会（9月），发表、演出不同类型的乐曲外，作曲家与其他艺术媒体合作的作品

亦增多，这亦可说是当今国际性的一种创作潮流。其中最为突出的有高世昌作曲，与香港舞蹈团合作的大型歌舞剧《梦传说》（9月）；陈庆恩作曲，与城市当代舞蹈团合作的现代舞剧《兰陵王》（10月），以及梅广钊作曲，融合了舞蹈和影像的多媒体制作《三步曲》（9月）。

空前之举全由港作曲家筹划

联同ISCM举行1988年及2007年这两次盛事的亚洲作曲家同盟（ACL），于1973年创立，在香港举行成立大会，有12个会员国家，一直是亚太区内最活跃的作曲家组织。

曾是香港作曲家联会主席的曾叶发，于1990年获选为ISCM副主席，成为首位出任该作曲家组织领导职位的华裔人士。12年后（2002年），曾叶发再以超过三分之二的高比例多数票压倒其余两位候选人，获选为ISCM的首位非欧裔主席。而作为现任香港作曲家联会主席的陈锦标，亦于2007年3月间在新西兰召开的亚洲作曲家同盟（ACL）周年大会，获选为新一届主席，成为该组织成立33年来的首位香港人主席。

CASH总收益再创历史新高

于1977年成立的香港作曲家及作词家协会（简称CASH），以及由此衍生成立的香港音乐基金（2000年改名为CASH音乐基金）和1985年成立的演艺发展局（1995年改组为香港艺术发展局），发挥了火车头的重要作用，三次ISCM得以在香港举办的主要经费来源，便是来自CASH和透过香港艺术发展局的政府拨款。

作为香港音乐版权管理的香港作曲家及作词家协会，2008年的年报公布，2007年度的总收益再创历史新高，为一亿六千多万

港元（具体数字为160569857元），较上一年度有13.3%的增长，这除了是因为香港近年来经济再度大力起飞，在市场上采用音乐的数量大增（包括占了很大比重的流行音乐），亦见出协会在推广音乐版权意识的教育工作上收到了成效，而此一业绩，亦正好作为CASH在2007年庆祝成立三十周年的最佳礼物。

CASH在香港音乐创作的推动中，三十年来一直发挥积极的推动作用，除了赞助香港主办三次ISCM大会及音乐节和一年一度出席国际现代作曲家交流会的代表，还透过CASH音乐基金赞助委约超过150位作曲家会员创作了四百二十多首各种音乐风格形式的新作品，并由香港七十多个表演团体演出。CASH音乐奖学金自1994年成立以来则已资助十多位青年作曲家到海外学府深造。

2007年香港年轻一代作曲家邓乐妍的《The Giving Tree II》，获亚洲作曲家同盟青年作曲家大赛第一名；庆祝香港回归十年，龢鸣乐坊6月间北上成都、北京，再度演奏香港作曲家陈永华的《逾万山》，香港中乐团则在杭州演奏了曾叶发的《安晴》；6月中于韩国光州举行以“和谐及和平之声”为题的现代音乐研讨会及音乐节，亦演出了陈永华的《地上的平安》，背后都有着CASH的影子。

香港艺术节票房收益破纪录

2007年最为瞩目的节庆式活动，仍是创办于1973年，为期一个月，合共有98场表演节目的“香港艺术节”。此届香港艺术节总票数达108744张，创下上座率97.59%和票房收益32040472元的骄人数字，打破有史以来的纪录。但作为重点音乐节目的莫斯科爱乐乐团（Moscow Philharmonic Orchestra）的演出，个人评价不高。歌剧《波希米亚生涯》音乐水平整体不俗，个别演员形象则欠理想，最大问题是服装布景营造气氛灰暗，歌剧本身的“穷风

流饿快活”色彩和精神完全欠缺；至于琶音古乐团的“情毒迷舞”是一个包装得很好，为早期音乐增添不少色彩的节目；而票房列于榜末的歌剧女高音茱莉亚美坚尼斯的“越界”演唱会亦有七成，然口碑亦是好坏参半。票房倒数第二位（76.50%），来自匈牙利的凯托拿吉他二重奏，听到的是恶评居多。三位爵士乐名家组成的亚洲超级吉他组合的两场演出，不仅未能满座，还列于倒数第五位（82.53%）。

至于香港三个专业乐团在艺术节中的节目，取向反应各异。香港中乐团的“乐旅中国”演出6首乐曲，全是“新”作品，甚至有世界首演的，确具“挑战进取精神”，最后获得满座成绩。香港小交响乐团同样排出了一套既有香港青年作曲家伍卓贤的世界首演新作《飞》，其余曲目亦非主流曲目，但《飞》曲却是为乐团和恭硕良、梁俊威两人打破流行和古典界线的跨界之作，同样收到全满成绩。至于香港管弦乐团在迪华特指挥下，排出马勒第七交响曲，原只演出一场，由于售票走势强劲，临时决定加演一场，结果加演的一场票房只有三成。

除了香港艺术节，2007年的节庆式音乐活动，还有由法国使馆主办，每年5月举行的“法国五月”，同样在5月举行，包括比赛和汇演的“2007香港手铃节”；7月底的香港国际儿童合唱及演艺节，10月至11月带来意大利、土耳其、西班牙、希腊等地音乐的地中海艺术节，12月上旬肖邦社主办的“美乐聚”（包括室内乐，钢琴独奏、大师班、工作坊）；以系列性包装来行销的则有由9月至翌年3月的“无伴奏合唱系列”，“飞跃演奏”主办的“新进钢琴家”系列等。

旗舰乐团台前幕后同样“精彩”

2007年对作为香港“旗舰乐团”的香港管弦乐团来说，同样

是至为重要的一年，但同时亦是充满争议性的一年。

香港管弦乐团从1974年全面职业化以来，香港管弦协会一直由监察委员会和常务委员会两层架构管治。

今年初乐团闹出乐师续约风波，乐师的新合约“出炉”，除获得三年合约的乐师外，部分乐师不获续约，部分只获一年合约，而整个低音提琴组，包括首席、助理首席在内，全都要在春节过后进行试音考试，乐团又一次陷入乐师合约的纠纷中。之后还有大提琴乐师将迪华特告上法庭，且获得胜诉。另一方面，迪华特首个五年合约的酬金已创下香港艺团舵手从未有过的超高纪录，追随他来港的行政总裁简宁天的薪金亦极可观，进入2007年后，乐团当局开始就第二个五年的新合约和迪华特洽谈，结果经过多个月来的讨价还价后，直到秋季新乐季开始，才传出双方已谈妥。

其实香港管弦乐团的2006—2007乐季，大大小小的音乐会超过150场，平均上座率82%，较上一乐季的74%继续有所增长，听众人次亦较上一季有所提升，超过20万人次，然而增加的人次很可能是由于乐团将多年未举办的免费大型户外音乐会再度出台，搞了一晚“乐港·星夜·交响曲”所吸引的15000名观众。不过，“港乐”这一个以“音乐就是自然本性”来做口号的乐季，请来的明星级音乐家不少（有Carreras、Fleming、Dutoit、C. Juillet、Repin、H. Hahn、Gerstein、J. Bell、陈萨、和慧、李垂宜、吕嘉），选奏的亦多是热门作曲家的经典名曲，不仅日本太鼓林英哲重临，还有与香港创作流行歌手黄凯芹、日本动画音乐大师久石让合作的音乐会，都具有不错的市场效应，唯新年音乐会却仍是搞不出气氛。幸好歌剧音乐会《蝴蝶夫人》虽然仍是“纯演唱”，和慧的表现仍深受喝彩。如就艺术表现而言，1月下旬和香港演艺学院合作演出的马勒《第五》，1月底在香港文化中心邀来著名女高音康奈尔（E. Connell）担纲的“瓦格纳嘉年华”，4月张弦的全美国作品演出，都给人留下不错印象。

两年前艾杜·迪华特首次指挥“中国爱乐”为第八届北京国际音乐节举行开幕式时的愿望，是带领他掌舵的香港管弦乐团到音乐节来，此届（2007年）终于变成了现实。不过，迪华特将乐团于1月底演出大受好评（但却不卖座）的“瓦格纳嘉年华”节目带到北京来的安排，在香港却有不同的看法。原因是该套节目，除了乐团的名字和香港有关，无论从哪一方面来看，都和“纪念香港回归祖国十周年”扯不上关系！同时，更让人感到有点不自然的是该套节目中既有葬礼进行曲又有祭礼，这就更和回归庆典音乐会所要求的气氛格格不入。

迪华特这次带“港乐”到访北京，选取“瓦格纳嘉年华”这套节目，很明显，唯一的标准就是要能突显他和乐团的强大实力。乐团2006年能邀得称誉瓦格纳乐剧世界中的女高音巨擘康奈尔（E. Connell）演唱《女武神之骑》和乐团演奏《诸神的黄昏》中的葬礼进行曲与祭礼，代价尽管不少，但那两场音乐会却是各方公认的“港乐”上一乐季演奏水平最高的节目。

香港小交响乐团发展多元化

叶咏诗带领的香港小交响乐团（简称“小交”），成立于1990年，1999年转为职业化，资源虽远不及“港乐”，但多元化发展的路线，却获得更好的反映。2006年11月联同剧场多面手詹瑞文在可容万人的红磡香港体育馆举办两场“栋笃交响SHOW”更创出让各方瞩目的成绩。詹瑞文由“万世歌王”变身为“古典音乐快译通”，配上叶咏诗指挥的香港小交响乐团，门票订价提升到最高480港元，仍然叫好叫座。在普及教育性演出以外，“小交”更设立“驻团艺术家”，2006—2007乐季由青年作曲家伍卓贤出任，为乐团创作新曲，2007—2008乐季则邀来澳洲的葛兰杰（Grainger）弦乐四重奏担任，一方面提升乐团的弦乐水平，另一方面推动高水

平的室内乐音乐会。

这两个乐季的节目设计都分成“欣赏”、“减压”、“增值”和“还有”（主要是伴奏和外访演出）四大类。2007年是斯特拉文斯基125周年诞辰，乐团特别安排了包括将音乐和舞蹈及对白融合的《士兵的故事》在内的多个节目，而“最爱小提琴”亦是这年的重头节目，同时，4月与华裔钢琴家，“法国五月”与法国钢琴家潘尼迪尔（Jean - Claude Pennetier）的合作，还有10月别开生面的生日音乐会“音乐庆典”，都是这一年列于“欣赏”类中备受瞩目的演出。

此外，乐团的自强意识亦较“港乐”的高，2007年5月两个乐团齐齐应邀在“上海之春”演出的节目设计和准备工作便可以比较出来。叶咏诗带领香港小交响乐团先访日本，在东京演出六场后直飞上海，完成连续四年外访的佳绩，曲目中包括香港作曲家陈庆恩为乐团及笙、笛合作的《风流韵事》。但香港管弦乐团则由前柏林爱乐乐团首席Blacher指挥兼独奏一套包括有贝多芬小提琴协奏曲在内的全古典乐派曲目。

这一年叶咏诗获得法国政府颁赠“法国艺术及文学骑士勋章”以嘉许她对法国音乐作品的推广，这亦可说是对她多年来在“小交”选奏法国作品的一次肯定。

香港城市室乐团获政府资助

“小交”的节目经常充满创意新意，而于1999年9月由来自澳洲的双簧管演奏家黎燕欣（Leanne Nicholls）创办，规模较“小交”更小，只有约三十位成员的香港城市室内乐团，同样时有“神来之笔”的节目设计。乐团成员全是专业音乐家，来自世界各地而现居香港及亚洲区，乐团于2007年获得香港艺术发展局一年拨款资助。乐团每年与香港及国际知名的艺术家举行套票音乐会系

列，演出场地从音乐厅到教堂，选曲十分多元化，从巴洛克时期至现代中国作品、全新委约创作。2003 年，乐团获香港艺术发展局颁发“艺术新进奖”，以表扬乐团对香港乐坛的杰出贡献。2007 年受邀赴成都，在庆祝香港特区成立十周年的庆典上演出，12 月应邀往意大利奥顿那“弦乐器制作艺术节”中，举行由辛小红（二胡）和何红英（小提琴）担任独奏的“二弦东西”音乐会。此外，这年的重要演出有与阿根廷手风琴演奏家宾内利合作的“探戈”音乐会（1 月）、意大利作曲家杜书第（Tosti）作品音乐会（6 月）、“古典碰摇滚”（9 月）、美国小号手韦苏提（Allen Vizzutti）独奏的“小号大鸣”音乐会（10 月）等。

除了这些管弦乐团，在 2007 年香港乐坛上较活跃的业余或半职业的管弦乐团还有泛亚交响乐团、香港爱乐团和在今年庆祝建团二十年的香港交响乐团等。到访的外国管弦乐团，除了在香港艺术节中登台，由西蒙诺夫（Yuri Simonov）领军演出了三场的莫斯科爱乐乐团，便只有在“法国五月”演出两场的里尔交响乐团。到访演出的重奏团，则以 5 月的贝尔格（Alban Berg）四重奏名气最大，较为瞩目的则有 10 月的泰菲宴乐巴洛克乐团（Tafelmusik Baroque Orchestra）和上海弦乐四重奏。到访的演奏家能引起较大反应的有钢琴家殷承宗（1 月）、格拉夫曼（10 月）、大提琴家马友友（10 月）、长笛家占士高威（10 月）。

合唱歌剧音乐剧继续多元化

香港的声乐舞台，长期以来保持着多元化的发展面貌。2007 年香港较活跃的合唱团有香港圣乐团、明仪合唱团学士合唱团、香港巴赫合唱团、中大合唱团、中华合唱团和高龄教工合唱团等，都各有不同的发展背景和不同的艺术取向。然而这一年内最为瞩目的却是在香港公园于圣诞前夕举行的“圣诞园林音乐会”，香港六队

著名中学合唱团，连同拔萃男书院管弦乐团，组成三百人的阵容，演出英国作曲家瑞特（Rutter）的圣诞歌曲，整场音乐会由主办的香港电台摄制后，随即在圣诞日于电视台播映，影响便大大增加了。另一较大型的合唱节目，则是于8月下旬演出了两场的《长征组歌》，由来自北京的军区战友文工团，联同香港合唱团协会以超过四百人的阵容演出，既作为香港特区成立十周年，亦是中国人民解放军建军八十周年的节目。

作为回归十年，香港声乐界的庆典活动还有在5月初举行的第一届全球杰出华人青少年歌唱节，包括表演、比赛和讲座等活动，并邀来中国十大少年合唱团及香港多个合唱团参与演出。至于2007年儿童合唱活动，则仍是香港儿童合唱团和叶氏儿童合唱团这两个实力和历史深厚的组织，各领风骚。

此外，两位资深男高音歌唱家先后于2007年内举行了富有纪念意义的演出：谢芷琳于10月举行了“艺林颂韵”音乐会，庆祝七十五岁生辰暨艺术生涯五十周年，而张汝钧则于11月举办了“悠悠岁月声乐情”音乐会，庆贺七十华诞暨美声合唱团成立十周年。同样是“寿辰音乐会”的还有上海音乐学院香港校友会主办，于10月用以庆祝母校八十周年校庆的“上海音乐学院国际比赛获奖者音乐会”，和香港圣乐作曲家杨伯伦圣乐创作六十周年的作品音乐会。

到访的海外合唱团则以在香港艺术节中演出，来自非洲的索韦托灵歌合唱团（3月）、11月的北欧皇者之声（Club For Five）无伴奏人声乐队、澳洲北方点子（The Idea of North）、台北室内乐合唱团和12月的捷克童声合唱团较为引人注意。到访的歌唱家以在1月和香港管弦乐团合作的著名男高音卡雷拉斯的两场音乐会最为瞩目，相对地，12月和上海歌剧院交响乐团合作的两位中国歌唱家：女高音杨文娟及男高音戴玉强的美声音乐会，却未能获得应有的关注。

2007 年的歌剧活动，除了香港艺术节邀来威尔士国立歌剧院（Welsh National Opera）演出了四场《波希米亚生涯》（3 月中），便只有康文署和香港歌剧院合办，由男高音莫华伦担任监制兼主角，共演出了五场《阿伊达》（10 月），这个节目同样被用作为香港特区成立十周年的纪念节目。此外，由迪华特指挥香港管弦乐团演出两场音乐会版本的歌剧《玫瑰骑士》（*Der Rosenkavalier*）（9 月），因不惜重金请来包括德国歌剧天后舒仑贝格（Dagmar Schellenberger）在内的巨星阵容，亦备受关注。

至于音乐剧，仍然保持着多年来的多元化发展面貌。既有由本地团体引进百老汇的音乐剧制作《孤雏泪》（*Oliver*）（11 月）、《小安妮》（12 月）、将迪士尼制作搬到香港舞台的《木兰》（*Mulan*）（10 月），甚至将 Jason Robert Brown 的百老汇音乐剧改为粤语演出的《那时爱你快五年》（*The Last Five Years*）（6 月），亦有中国的原创音乐剧《金沙》（2 月），以香港天王歌手作题材，多番上演的《喝采》（12 月）。而香港演戏家族由钟志荣以沈从文同名小说作蓝本创作的《边城》，再三在香港和澳门上演，于 2 月搬上超过一千七百个座位的香港文化中心大剧院，仍要加场，成为 2007 年内最为轰动的音乐剧制作。

香港中乐团驿马频仍任大使

作为香港民族音乐发展“火车头”的旗舰乐团——香港中乐团，自 2001 年 4 月公司化后，最大的变化是乐团离港外访巡演的策略改变。

作为乐团职业化的“创造者”市政局，法定条例是为香港市民提供服务，为此，乐团成立初期，市政局对乐团与香港市民无关的外游演出，既无经费预算，亦不鼓励。乐团成立四年后（1982 年），才首次离港登台。即使其后各方深知外游巡演对乐团发展之

重要，乐团能够成功争取出外登台的机会仍然有限，在香港回归前的20年间，乐团外游巡演只有14次。

乐团公司化后，乐团外游登台的次数不断增加，2007年更是驿马频仍，全年多达8次：

（一）1月9日至12日澳门中学生普及艺术教育计划音乐会

这是乐团一次极为独特的外访活动，是应澳门教青局之邀前赴澳门文化中心综合剧院，为全澳中三学生举行的教育性音乐会。周熙杰指挥，共演出6场，其中一场公开演奏，除招待教育界及青年委员会外，并公开派发门票予社会人士。

（二）1月30日至2月3日广州农历新年音乐会

阎惠昌带领乐团继2006年12月应邀在星海音乐厅和惠州举行的农历新年音乐会后，重返星海音乐厅举行四场贺岁音乐会，三场是企业包场，一场是广东省文化厅主办的公开场。这些节庆音乐会重点在于演出气氛，选曲热闹欢乐为主，大部分演出票价不便宜。首两场以香港著名流行歌手叶丽仪为主角，在乐团伴奏下唱了近20首经典流行金曲，乐团亦演奏了《淘金令》、《良宵》、《丰收锣鼓》、《送我一枝玫瑰花》等多首大合奏曲目。公开场则以“珠龙入水新春大吉”的标语来宣传，演奏了《大得胜》、《春江花月夜》、《十面埋伏》、《龙腾虎跃》、《战台风》、《打枣》、《娱乐升平》和《黄河随想》等乐曲。

（三）2月28日越南2007年丁亥新春华人文化盛会

在胡志明市第五文化中心，由乐团的四人中乐小组演出，是一项配合香港民政事务局局长何志平出访活动的音乐会。

（四）7月1日杭州香港回归十周年志庆音乐会

7月1日香港回归十年前后这段日子，庆典活动在香港铺天盖地而来，在大陆各大大小小的城市，亦争相推出庆祝香港回归十周年各种形式的节目。香港中乐团“舍近图远”接受了杭州大剧院的邀请，于7月1日以完整的近九十人阵容前往登台，举行“庆祝

香港回归十周年专场音乐会”，着眼点则在于能借此次庆贺回归良机，加强与内地的文化交流，建立长远合作关系。

乐团此行的演出被安排在杭州大剧院主体场馆的歌剧院演出，共有座位一千六百多个（音乐厅则只有六百多）。杭州作为一个人文荟萃的古城，除了演奏与杭州有关的乐曲，主要是配合庆祝香港回归十周年，乐曲的选择以此内容为主，在一曲热闹欢腾的《万年欢》后，便是乐团委约香港作曲家曾叶发当年为香港回归创作，祝愿香港安定晴和，于十年前回归日首演的《安晴》，作为今次演出的点题乐曲。随后则是一组可以说是香港岭南音乐文化代表的广东音乐，热闹欢乐的《步步高》和《娱乐升平》，中间加入一曲以西湖十景为题、无比优美的《平湖秋月》作为调和，该曲和《步步高》均出自与香港渊源甚深的吕文成手笔，正好将香港和杭州这两个城市串联起来。上半场压轴的是北京作曲家王宁采用中国不同地域的民间节庆音乐，以现代手法创作的《庆节令》，下半场北京作曲家郭文景的《滇西土风——阿佤山》则是一首以少数民族音乐作素材，同样有现代新意的作品。随后出场的是由乐团唢呐首席郭雅志以其发明的活芯唢呐和乐团演奏的改编自港台流行歌手部正宵的同名乐曲《九百九十九朵玫瑰》，带有现代爵士味的曲风，接着是民间乐曲《打枣》，不仅加入有如口技般的“咔戏”，还由台上奏到台下，郭雅志精彩的唢呐技巧，让全场观众情绪高涨，作为压轴的程大兆《黄河畅想》末段，由指挥带领观众手持由乐团赠送各人的布郎鼓，齐齐配合乐团演奏的互动效果，同样有着中国传统民间音乐中艺人百姓共乐的影子。

（五）8月14日至19日加拿大多伦多温哥华巡演

由11位乐师组成的精英小组，8月15日在多伦多演出名为“香港中乐团枫华荆艳”的文化交流演出，18日在温哥华的演出则是温哥华音乐节（Festival Vancouver）的重点节目。精英小组的演出节目中包括与在多伦多的民乐大师郭敏清、高韶青及加拿大本地

的西乐组合交流演出。在温哥华的演出由阎惠昌指挥，有传统风格的《大得胜》、《十面埋伏》、《彩云追月》、《步步高》、《娱乐升平》，又有现代风格的《安晴》（曾叶发曲）、《天影》（谭盾曲），同时更特别自东北邀来名闻内外的冯少先，以三弦弹唱方式和乐团演出了《黑土歌》，而压轴曲目则是具有鲜明交响化效果的《黄河畅想》，可以说是一套多姿多彩、富有鲜明色彩变化的节目，两场演出都是作为庆祝香港回归十周年的活动。

（六）9月11日新西兰奥克兰精英音乐会

这是一次随同香港特区首长曾荫权外访宣扬香港的活动，在特首宴请新西兰商界、政界，推销香港，于 Rangittot Ballroom, Langham Hote 的晚宴中举行。阎惠昌指挥由三十多位精英乐手组成的小组，演奏了商易的《弓舞》、广东音乐《旱天雷》和两位香港作曲家的作品。陈能济编曲的新西兰民谣《Pokarekare》，固然让当地人士有惊讶之感，但最受欢迎的却是黄学扬充满香港色彩的《维港夜曲》，最后，在雷动的掌声下，乐团加奏了香港作曲家关圣佑创作的《林中夜会》。乐团此行还于11月12日应邀在奥克兰 Raye Freedman 艺术厅，为当地社群作示范演奏介绍中国的传统民族乐器及乐曲，阎惠昌并以深入浅出的方式介绍了中国乐队的源流与发展。

（七）9月25日至27日俄罗斯“香港周”之旅

乐团此行以11位乐师组成精英小组（另两位行政人员），在艺术总监阎惠昌领导下出访，参加香港首次于莫斯科及圣彼得堡举行的“香港周”活动演出。首场演出在莫斯科国际音乐大楼（Moscow International SHouse of Music）俄罗斯文化中心举行。第二站在圣彼得堡的 St. Petersburg State Cappella Hall 演出，这是彼得大帝下令建城后所建的第一所音乐厅，金碧辉煌，气派不凡，音响效果极佳，两场演出均极成功。

（八）11月6日至8日澳门中学生普及艺术教育计划音乐会

澳门教育暨教青局再度邀请香港中乐团负责为中学三年级学生设计的“品味传统，共赏中乐”活动。在去年合作的经验下，这次不仅双方合作更顺畅，在节目安排设计上，亦作出了一些修改，较去年有了更好的效果。

建团三十周年连串庆典活动

2006—2007乐季，是香港中乐团的第30个乐季，为此，乐团除频繁地外游巡演外，在香港本土的演出同样多姿多彩。为庆祝建团三十周年，便特别举办了“创团总监吴大江纪念音乐会”及“香港中乐团老友记音乐会”，邀请乐团奠基期的团员回团一同演出，以乐会友，重温旧日乐韵激情。新设立的“香港中乐团演奏家系列”，让观众能更全面认识及欣赏到乐团成员卓越的音乐才华，同时推出“香江华采”计划，让香港作曲家及音乐界人士共同探索中乐无限的可能性及培养更多新晋作曲家！计划分三个重点：邀请二十多位香港作曲家分别在香港各区内寻找创作题材和灵感，各创作一首三至六分钟的乐曲，安排在第三十至三十二乐季的重要音乐会上首演。联同香港作曲家及音乐系学生组成访问团两次前往粤东等地进行采风，搜集创作灵感。同时与香港作曲家联会合办一系列工作坊，为参与“香江华采”或有兴趣在民族乐团创作上发展的作曲家，提供乐器特性与演奏技术的专业剖析。

除香港中乐团演奏家系列外，还有乐团的民间音乐小组成员于“传统的魅力——广东民间音乐专场”音乐会展示令人难忘又富地方特色的民间音乐。第四次举办“香港鼓乐节”，请来墨西哥EM打击乐四重奏、龙向荣、龙一脉及四击头联手于“鼓王群英会VII－醉迷墨西哥”音乐会击出澎湃鼓乐火花，为第三十乐季揭开序幕。另一场以敲击乐为主题的“鼓王群英会VIII”音乐会则邀

请了朱宗庆打击乐团为乐迷演绎多首豪情洋溢的鼓乐名曲，同场还举行了第四届“香港活力鼓令24式擂台赛”总决赛。此外，还有“名家名曲系列”、“心乐集系列”、“亲亲子女系列”、“情人节音乐会”、“作曲家作品专场音乐会”（由陈永华亲自指挥的“陈永华 & HKCO”音乐会）等。而“闵惠芬与香港中乐团”音乐会和香港中乐团在香港艺术节推出的“乐旅中国音乐会”，更是让人印象深刻。

庆典式的节庆音乐会，在踏入第三十一乐季仍持续举行。新乐季9月的开季音乐会是“香港特区政府成立十周年和第五届香港鼓乐节”的庆典音乐会，10月是以“古今中西，都会交响”为题的建团三十周年志庆音乐会，同时配合举行以“传承与流变”为主题的第四届中乐国际研讨会。11月是“香港2007年国际现代音乐节揭幕音乐会”，12月是两场第五届“香港鼓乐节”的压轴活动“鼓王群英会”音乐会，第二场还隆重举行“第五届香港活力鼓令24式”擂台赛决赛，成为乐团于2007庆典年中的压轴节目。

业余民乐活动具有一定活力

香港中乐团能保持强大的活动能量，可以说和香港具有悠久的业余民乐组织，拥有庞大的民乐爱好者大有关系。2007年内活跃于音乐舞台的业余民乐团有香港爱乐民乐团、宏光国乐团、新声国乐团、香港青少年民乐团、荃湾圆玄中乐团。

不过，在2007年中，活动性更强的却是一些小型的民乐组合，包括穌鸣乐坊、竹韵小集和2003年成立、以弹拨乐器琵琶和阮琴为主的无极乐团。

国际大师班及比赛见证成果

香港演艺学院于6月6日至24日期间，成功举办了茱莉亚国际大师班及音乐会，首次邀来纽约茱莉亚音乐学院的多位弦乐、钢琴、声乐的顶级老师，香港演艺学院的学生，还有来自北京中央音乐学院、上海音乐学院的学生，四个中美大城市的音乐精英人才，得以首次在香港通过三十多场音乐会和大师班，进行交流切磋，成为以音乐来庆祝香港特区政府成立十周年的一项具有长远影响的活动，是在音乐人才培训上的重要投资。

香港的音乐人才培训成果，在2007年众多音乐比赛中亦能得到见证。青年指挥家曾智斌勇夺在克罗地亚萨格勒布举行的马塔契奇国际青年指挥家大赛冠军、香港演艺学院14岁学生黄尉然赢得第七届霍洛维兹国际青少年大赛中级组冠军（该组别历届最年轻的得奖者）、岑健威赢得德国国际舒伯特钢琴比赛第四名，八位香港演艺学院初级音乐课程学生在第71届施坦威国际青少年钢琴比赛中国区总决赛中获奖，这都可说是香港在音乐教育上结出的果实。

“西九”重新咨询规划增音乐厅

音乐教育确是对未来音乐发展影响甚巨、不容忽视的课题，但在2007年内，还有一件对香港音乐发展带来深远影响的事件。

香港特区政府于1999年10月正式提出发展西九龙文娱艺术区，作为香港文化演艺活动的中心以来，在香港既引起社会各界广泛注意，同时亦在政治上引发很大争议，政府当局虽然已做了大量工作，最后在各政党的反对下，亦只能收回原来计划，一切重新再作规划，并随后于2006年4月宣布成立西九咨询委员会及三个小

组、重新就西九的发展作出建议再上马。其后表演艺术及旅游小组、博物馆小组，于2007年先后向咨询委员会提交建议书，供财务小组作出规划，演奏场馆的设施中最大的改变是加上一座大型音乐厅，扭转原计划被抨击“音乐缺席”的偏差设计，此一重大改变，无疑是为未来香港的音乐天地作出了保证。

陈培勋陈蝶衣黎键相继辞世

2007年香港乐坛的最大损失是有三位乐人相继辞世。

晚年退休隐居深圳福田区，堪称大师的作曲家陈培勋逝世，当日不仅没有媒体报道，音乐界同行更是迟了好一段日子才“风闻”。陈培勋生于1921年1月15日，1938年在香港拔萃男书院中学毕业，30年代末返回内地考入上海国立音乐专科学校，1981年回到香港，他所写的四首广东音乐主题钢琴曲：《卖杂货》、《思春》、《旱天雷》、《双飞蝴蝶》广泛流传，最重要的是他还写下第一交响曲《我的祖国》、第二交响曲《清明祭》、音画《流水》、高胡与乐队广东音乐幻想组曲等作品，这些乐曲不仅配器华丽，具有宏大的中国音乐气派，发挥无比丰富的表现力，像《我的祖国》、《清明祭》等大型作品，更具有深刻、饱满、崇高的感情，对国家民族真诚、深挚而又深沉的爱，展现出20世纪中国作曲家中少见的真挚伟大的心灵。然而，这样一位具有成就的香港作曲家，2007年2月25日在深圳静悄悄辞世，却无媒体报道，和他生前有关的组织单位亦没有纪念活动，确是让人感到伤感和遗憾的事！

香港另一位高龄逝世的创作人，是写有超过3000首词作的陈蝶衣（1908年），在距其百岁寿辰（农历九月初八）还只有四天的10月14日仙游而去。港澳虽有媒体报道，但却不及上海的报章在不同版面，作出全版图文并茂的大篇幅报道。这可能是因为蝶老

的大儿子陈燮阳是上海著名指挥家，但蝶老本人亦是香港之宝，蝶老的歌《情人的眼泪》、《南屏晚钟》、《我有一段情》，是陪着好几代香港人成长的通俗歌曲呀！

至于5月26日逝世的黎键（1933年11月11日生，74岁），本名黎保裕，乐评人、音乐专栏作者、香港电台第四台音乐节目主持、香港民族音乐学会会员、音乐史研究者。笔名包括金建、李健之、卢保等，专注研究的项目主要有中国音乐史与音乐文学，著述包括一批讨论香港本地民族、民谣、宝安“木鱼歌”与有关粤曲粤剧历史的文学，以及在《音乐与音响》与《新晚报》长期连载的中国音乐历史专栏等，曾是“香港中乐团”的名誉顾问，中国“上海东方音乐学会”与“中国音乐文学学会”的香港区会员。他的离世，是香港乐坛乐评阵营的重大损失，不过，黎键能在毫无痛苦的状况下安详离世，死前能睹其结集之文稿《黎键的音乐地图》出版，那则是要感恩的事。

中国音乐年鉴·2008·
·特别报导·

香港的音乐创作和学术研究（1996—2006）①

刘靖之

在20世纪与21世纪之交的10年中，香港的音乐创作与新音乐学术研究持续发展，出现了一个崭新的景象，作曲界和音乐学术界出现了一批生力军。

香港的音乐创作

罗永辉（1949—）多次获得作曲奖，包括亚洲作曲家同盟、香港作曲家作词家协会、香港电影金像奖、亚洲文化协会、香港艺术家同盟等

① 作者按：本文节录自刘靖之著《中国新音乐史论》（修订版）第10章，香港：香港中文大学出版社，2008年。

机构。从1975—2006年间，罗氏创作了25首管弦乐、24首室内乐、10首器乐独奏、歌剧1部、7首声乐及合唱、9部舞台音乐、7部电影音乐、1部电视剧音乐，共88首/部。罗氏的得奖作品包括歌剧《梦拾红梅》(2000)、《逸笔草草》(琵琶与管弦乐)(2002)、《桃花扇》(戏剧音乐)(2004)、《风流》(中国弹拨乐)(2005)、《千章扫》(琵琶与中乐团)(2006)。[①]

2007年1月6日，香港中乐团在香港文化中心举行“陈永华与香港中乐团”音乐会，演奏了陈永华(1954—)的四首管弦乐作品：《升平乐》(1993)、第七交响乐《长城》(2004)、《节日序曲》(1998)、第八交响乐《苍茫大地》(2006)。“作品专场音乐会”对作曲家来讲，是最好的礼物，也是最有效的鼓励。陈永华至今创作了8部交响曲，其中6部为欧洲交响乐团演奏，2部为中乐团演奏；十余首管弦乐，二十余首室内乐以及二十余首声乐与合唱。《天苍苍》(笙、二胡、琵琶、筝、长笛、单簧管)于2004年在阿根廷首演，《濠江映照》(管弦乐)于2005年在澳门首演，《追忆》(女高音与钢琴)于2006年在斯洛维纳首演，弦乐四重奏《敦煌飞天》于2006年在德国史图加举行的国际当代音乐节上首演。[②]

陈伟光(1959—)认为人们初次聆听他的作品时，便立即有认同的感觉，可以相互分享。“我仍然喜爱调性音乐，有调号的作品。我也仍然喜爱简朴的三和弦之美、喜爱具有强烈人性的音乐。”陈氏相信个性：“无论我创作哪一种作品，它总是与我内心

---

① 参阅陈锦标主编：《香港作曲家联会简介2002》，香港：香港作曲家联会，2002年，第170—174页；由罗永辉本人为本文作者于2007年1月提供的近作目录。

② 参阅陈锦标主编：《香港作曲家联会简介2002》，香港：香港作曲家联会，2002年，第12—17页；陈永华于2007年1月向本文作者提供的近作目录。

的感情有关。我确信我自己的声音。个性肯定是创作的主要元素。"① 陈氏也钟爱流行音乐文化，认为作曲家的表达方式应该能让一般听众接受。② 由于陈氏相信音乐是用来交流的，因此他创作了大量的声乐与合唱作品，包括8首交响合唱、33首钢琴与乐队伴奏的独唱与合唱作品。他还写了12首管弦乐、歌剧1部以及6首器乐独奏。陈氏的近作包括委约的钢琴独奏《内在的激情》（2003）、交响合唱《当绿草笑时》（2003）、管弦乐 Fanfare for Tomorrow（2003）、管弦乐《明天之歌》（2002）。③

许翔威、陈庆恩、卢厚敏、叶树坚等现积极从事创作，是香港青年一代作曲家。许翔威（1963—）的第一首作品是钢琴曲《云》（1981），至2006年，他已创作了126首作品。24首管弦乐、35首室内乐、43首器乐独奏、14首声乐与合唱、2首电子音乐、8部电影音乐。他的近作包括《时间小河》（口琴、小提琴与吉他合奏）（2004）、《传奇新章：孙行者真空登月》（朗诵与管弦乐）（2005）、《同一蓝天下》（混声合唱与钢琴）（2005）、《飞舞九龙城》（中乐团）（2006）、《弹弹琴、调调味》（吉他五重奏）（2006）、《野草词人》（粤语演唱、女高音、混声合唱与钢琴）（2006）。④

陈庆恩（1963—）是从1996年开始作曲的，到2006年共创作了34首作品，其中包括17首室内乐、7首管弦乐、4首声乐、4首器乐独奏。他的近作包括《蓦然回首》（二胡、中乐器合奏）

① Jane Ram, "New music for Asian audiences—a classical composer celebrates his Hong Kong roots", Hong Kong: The Asian Wall Street Journal, 12—14, September 2003, p. 9.

② Victoria Finaly, "In Harmony with words of Worship", Hong Kong: South China Morning Post, 24 January 1997, p. 7.

③ 参阅陈锦标主编：《香港作曲家联会简介2002》，香港：香港作曲家联会，2002年，第66—72页；陈伟光于2007年1月提交给本文作者提供的近作目录。

④ 参阅陈锦标主编：《香港作曲家联会简介2002》，香港：香港作曲家联会，2002年，第104—110页；许翔威于2007年1月31日提供给本文作者的近作目录。

(2004)、吉他独奏曲《驭风行》(六部敲击乐、笙、唢呐)(2005)、《风乍起》(中音萨克管、手风琴、低音大提琴、笛子、笙、古筝)(2005)、《鬼域小品》(2006)、《八板不老》(竹笛兼箫、笙、胡琴、古筝)(2006)等。[1] 陈氏的作品曾在香港、新加坡、悉尼、阿根廷等地首演和演出。

卢厚敏(1965—)于1986—2006年间,创作了2部歌剧(1999、2005)、8首管弦乐、6首交响铜管乐、30首室内乐、2首器乐独奏、5首舞剧音乐、4首声乐及合唱、9首电子音乐、1首电视音乐、9首舞台音乐,共76首作品。他的近作包括清唱剧《神之仆人》(男高音、混声四部合唱、中乐合奏)(2004)、歌剧《张保仔》(2005)、《阿拉拉山上的黎明》(交响铜管乐队)(2006)、《月之声》(木管乐合奏)(2006)。[2]

叶树坚(1979—)是香港青年一代的作曲家。2006年香港艺术节的香港小交响乐团音乐会(3月10日)首演了他的管弦乐《短说》(双管制木管乐和小号与高音伸缩喇叭、低音喇叭、竖琴、钢琴、弦乐)。《短说》显示了叶树坚是一位颇有潜质的作曲家。他目前是专业作曲家,现居住美国休斯敦。[3]

香港新音乐的学术研究

由于殖民地历史和文化归属感,绝大部分的香港音乐学者以西方音乐文化作为研究对象,对于中国作曲家及其作品的研究兴趣不大。到目前为止,音乐研究集中在三所大学:香港中文大学、香港

---

① 陈庆恩的作品目录由作曲家于2007年2月6日提供给本文作者。

② 卢厚敏的作品目录由作曲家于2007年2月11日提供给本文作者。

③ 香港小交响乐团2006年3月10日音乐会场刊,第21—22页。参阅陈锦标主编:《香港作曲家联会简介2002》,香港:香港作曲家联会,2002年,第272—276页;叶树坚于2007年2月28日提供给本文作者的作品目录,2007年2月28日。

浸会大学、香港大学。香港民族音乐学会自1984年成立以来，一直与香港大学亚洲研究中心合作，从事中国音乐的研究和出版工作。①

在香港中文大学，余少华从事有关乐器学、器乐创作、清代音乐、粤剧音乐、香港流行音乐及其与政治关系与文化归属感等方面的研究。他的近著包括研究谭盾的《交响曲1997：天地人》、中国乐器研究与演奏，以及香港作曲家的归属感。②

在香港浸会大学，杨汉伦与林青华在两个不同领域从事研究：杨汉伦近年来集中研究王西麟的作品，她的有关王西麟的研究成果刊登在《磬》的第16、17期合刊上。杨氏的近作是有关中国的西

---

① 香港民族音乐学会与香港大学亚洲研究中心于1985—2005年间共出版了“中国新音乐史论集”丛书7部与“民族音乐研究”丛书10部。

② 余少华的有关论文：《历史原貌与现实：“中国乐器与器乐研究及演奏”》，见陈明志主编：《迈向21世纪的复古乐器——“丝绸之路的回响”国际研讨会论文集》，东京：日本国际交流基金，1998年，第67—81页。“Interaction or cultural displacement? Some trends in Chinese music of past century”, in Changing values of music: In search of new creativity. The Korean National Commission for UNESCO. 2002. pp. 241 - 258; with Korean translation, pp. 259 - 269; “The use and meaning of bell chimes in ancient China and their application in modern Chinese music and society”, in Ancient instruments, new music, Chinese Music Symposium at the Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian, Washington D. C. , 16Sept2000; “Identity of Hong Kong composers” in World New Music Magazine, Kn, Nov2002, pp. 15 - 19. 《从“国乐”到“中乐”：香港中乐在新世界的定位》，见陈明志主编：《探讨中国音乐在现代的生存环境及其发展座谈会论文集》，香港：香港中乐团，2004年，第132—136、149—161页。“Two practices confused in one composition: Tan Dun 掇 Symphony1997: Heaven, earth, man” . In Frederick Lau & Yoyoi U. Everett (eds.), Locating East Asiain Western art music, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 57—71; “The revitalization of imperial symbols in the 1997 reunion of Hong Kong with China”, Hong Kong Cultural Studies Bulletin, the Programme for Hong Kong Cultural Studies, CUHK, 1998, Nos. 8 - 9, pp. 84—91. 《〈交响曲1997：天地人〉所带出的中西创作观念冲突》，《中央音乐学院学报》1998年第1期，第49—53页。

方音乐史学、匈牙利作曲家李斯特（Young Lizst）和中国交响诗等。[①] 林青华的研究重点则集中在清末时期的音乐发展，目前研究这方面的学者为数不多。[②] 刘靖之于1998年在出版了《中国新音乐史论》[③] 之后，继续研究中国新音乐的发展，论述有关中国新音乐发展的三个阶段、中国新音乐的范畴和理论基础及其表达方式、表达能力、美学基础、中乐合奏的艺术、传统国乐与新国乐等。[④]

① 杨汉伦的有关论文："The politics of celebrating the others: Commemorations of Western composers in the PRC", paper delivered at the 18th Congress of the International Musicological Society, Melboume, July2004; With M. Saffle, "The polities of music and identity: Liszt 掇 legacy and Chinese symphonic poems", paper delivered at the 13th International Congress of the Gesellschaft fur Musikforschung, Weimar, Sept2004; "Globalisation and Western music historiography in the PRC, Taiwan, and Hong Kong", in Musicology and globalization, Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002 in Celebration of the 50th Anniversary of the Musicology Society of Japan. Tokyo: Academia Music Ltd. , Nov 2004.

② 林青华的有关论文："Musical exchanges between China and the West in the late 19th century", Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002 in Celebration of the 50th Anniversary of the Musicology Society of Japan. Tokyo: Academia Music Ltd. , Nov2004; "A highlight of French Jesint Scholarship in China: Jean 纠 oseph 罘 arie Amiot 掇 writings on Chinese music", CHIME, 2005, nos. 16/17, pp. 127 - 147.

③ 刘靖之:《中国新音乐史论》，台北耀文事业有限公司1998年版。

④ 参阅刘靖之："Copying; imitating and transplanting: three stages in the development of new music in China". Lingnan Journal of Chinese Studies, New Series No. Ⅰ, Hong Kong: Centre for Literature and Translation Lingnan University, pp. 571 - 624, Oct1999. 此文中译《抄袭、模仿、移植——中国新音乐发展的三个阶段》，《南京艺术学院学报（音乐与表演版)》，2000年第3、4期，第7—10、60—69页以及刘靖之、李明主编：《长河集——香港民族音乐学会20周年文集（1984—2004)》，香港大学亚洲研究中心、香港民族音乐学会，2005年，第15—63页；《中国新音乐的理论基础与研究方法》，台北：明立国主编:《1996台北国际乐展:"音乐的传统与未来"国际会议论文集》，台北：行政院文化建设委员会，2000年，第1—13页；《有关中国新音乐表达方式、表达能力、美学基础的几点说明》，刘靖之、李明主编:《"中国新音乐史：表达方式、表达能力、美学基础研讨会"论文集》，香港：香港大学研究中心与岭南大学文化与翻译 （下转第383页）

结 语

在过去十年，中国新音乐经历了令人兴奋的发展。音乐作品不再以声乐为主，也不是以“政治挂帅”为目的。中国大陆、台湾、香港和居住海外的中国作曲家在这十年所创作的作品，不仅令人鼓舞、启发、熠熠生光，它们还呈现了多元文化的国际视野的气势。高文厚还期待着“中国文化的智慧理念将越来越自由奔放，也会更欣赏新的、各种不同形式的艺术，这是中华人民共和国自70年代以来一直在发展着的繁荣兴旺的景象”[①]。

但有关新音乐的学术研究却远远不及新音乐创作。在香港，对这方面的研究兴趣并不浓厚。在未来的岁月中，我们期待着具有鲜明个人风格、多元音乐文化视野、丰富多彩的中国元素的新音乐作品以及百家争鸣的学术研究著作。

（上接第382页）研究中心，2000年，第7—9页；《几点澄清——对〈中国新音乐史论〉评论的回应》，刘靖之、李明主编：《〈中国新音乐史论〉研讨会论文集》，香港：香港大学研究中心与岭南大学文化与翻译研究中心，2001年，第534—587页。此文之删节本刊登在北京《人民音乐》2004年10月号，第51—53页；《大型中乐合奏艺术：独特性与世界性》，陈明志主编：《探讨中国音乐在现代的生存环境及其发展座谈会论文集》，香港：香港中乐团，2004年，第111—119页；《传统国乐与新国乐——谈中国国乐创作的发展方向》，台北：“台北市国乐团第四届国乐创作比赛与论坛”的主题发言，2005年10月19—23日；《音乐作品，乐派之本——有关“新世纪中华乐派”之历史思考》，《人民音乐》2007年2月号，第18—20页。

① Frank Kouvenhoven “Too close for comfort”, CHIME, 1999/2000, Nos. 14/15, pp. 5 -7.

中国音乐年鉴·2008·
·特别报导·

2007年台湾音乐综述

吕钰秀

2007年，中正文化中心两厅院董事长以及台北市立国乐团团长与音乐总监的更换，影响了日后政府级机构音乐厅展演所呈现的风格。另外，本年论文发表与专文出版上，内容也非常丰富。

音乐人物

2月11日，被台湾布袋戏界称为“南霸天”、“通天教主”的布袋戏大师黄海岱病逝，享年107岁。黄海岱1901年生于台湾云林县西螺，为杰出的布袋戏艺人。不但演技优异，不断求新求变，且培育了无数后进。其所创立的五洲园，为全台湾最庞大的布袋戏门派。长子黄俊卿

称霸50年代与60年代内台金刚布袋戏，徒弟郑一雄为广播布袋戏之先锋，亦是金刚布袋戏之主，次子黄俊雄因演出电视布袋戏《云州大儒侠史艳文》而名噪一时。《云州大儒侠史艳文》当时在电视播放时的风云程度，甚至使“学童逃学，农人废耕”，让当时教育界人士极度关切。至于黄海岱之孙黄强华、黄文择则首创霹雳布袋戏。由于黄海岱以及其整个门派对于布袋戏的贡献，公祭时的名誉主委由当时台湾地区领导人陈水扁担任，多位政界要人与艺文人士前往凭吊。

中正文化中心两厅院董事长吴静吉，任两厅院行政法人三年后，表示不再续任，当时“行政院院长”苏贞昌，提名当时仍任“国家文化总会”秘书长，曾任“行政院文化建设委员会”主委的陈郁秀女士担任董事长，并于3月1日接任此职。陈郁秀提出任内主要目标为“国际交流”，力求把台湾人才推向国外。她上任后，旋即提名印第安纳大学艺术硕士，任教于台北艺术大学的杨其文担任艺术总监。

3月5日作曲家钟耀光接任台北市立国乐团团长一职，新任音乐总监邵恩也随后到临。钟耀光的上任，更重视开发本土跨乐种、跨界的合作，并将让国乐的形式更加活泼。新任团长与艺术总监的首度合作音乐会，为6月1日台北市立国乐团与上海民族乐团的合作，也是台北市传统艺术季的开幕音乐会，由大陆二胡演奏家闵惠芬与两个乐团120人协奏《长城随想协奏曲》。由于此场音乐会不但是台北市立国乐团新任团长与艺术总监的首度合作，也是台北市立国乐团与上海民族乐团的首度合作，门票很快就销售一空，向隅者众，也使台北市立国乐团首次尝试进行户外转播。至于2007—2008乐季中，团长钟耀光开始将国乐团与优人神鼓这支融合舞蹈、鼓艺、武术的团体进行合作，并邀请长笛家詹姆士·高威一起合作，希望为台湾国乐界迈向国际舞台做准备。

行政院文化奖是国家颁发给文化界人士的最高荣誉。音乐人部

分，曾有吕泉生（1991）、梁在平（1992）、黄友棣（1994）、许常惠（1996）、郭芝苑（2006）等人获此荣誉。本年再度由作曲家马水龙获奖。马水龙于1939年出生于台湾基隆，留学德国，回台后任教于多所大学音乐科系，现任教于台北艺术大学。一生坚持创作应保持本土与传统文化特色，使他的作品充满对土地的深厚感情，例如描绘家乡基隆的钢琴独奏曲《雨港素描》，与云门舞集合作的舞剧《廖添丁》，还有最负盛名、享誉国际的《梆笛协奏曲》——此曲1983年曾由罗斯托波维奇指挥美国国家交响乐团于台北国父纪念馆演出，并以卫星实况转播至美国PBS公共电视网，在台造成轰动，很长一段时间里，该曲成为台湾中央广播电台整点报时所使用的音乐。

音乐展演

为中正文化中心两厅院成立20周年，台湾最具国际知名度，已有八十多年历史的歌仔戏团明华园于3月16—17日在两厅院户外艺文广场举行免费公演，吸引了许多观众。公演剧目为20年前两厅院开幕时，明华园在国家戏剧院所演出的剧目——《蓬莱大仙》。演出过程之中，锣鼓、干冰、吊钢丝等，让在场观众大开眼界，叫好声不断。

4月29日，两厅院艺文广场举办《百人乐舞》。歌舞部分邀请了以原住民组成的原舞者歌舞团体，带领金山高中原住民艺能班、成州国小以及台北艺术大学舞蹈学院共200位舞者，舞动于两厅院之间的艺文广场，让台北市民有机会认识原住民文化。

10月19—21日，由刘凤学编舞，马水龙作曲的《沉默的飞鱼》，由新古典舞团在台湾戏剧院演出。音乐与舞蹈均充满了力度与美感，为舞蹈家与作曲家成功的合作。

10月25—28日，由杨丽花歌仔戏团演出的歌仔戏《丹心救

主》，于国家戏剧院演出。杨丽花，1944年出生于台湾宜兰，幼年即随母亲在戏班演出。70年代，电视歌仔戏兴盛，杨丽花两度担任台湾最早的电视台“台视”所成立之“台视歌仔戏团”的团长，大量制作新戏，每天均在电视播放，使杨丽花几乎成为电视歌仔戏的同义词。长时间在歌仔戏这片园地的耕耘，杨丽花可说对于歌仔戏的发扬与创新，贡献颇巨。

11月4日，台湾戏剧院上演《快雪时晴》。此剧由施如芳编剧，钟耀光作曲，NSO台湾交响乐团与国光剧团合作，简文彬指挥，唐文华、魏海敏领衔主演。该剧是一出结合京剧与交响乐团的新尝试。

12月13—16日，当代传奇剧场的吴兴国与钱熠联合主演了新创昆曲风的大型歌剧《梦蝶》。此剧重新诠释“庄周梦蝶”的传说，改变了古本思维，扭转男女之间的从属关系及道德批判，探究人性的矛盾与挣扎，进而引入庄子哲学终极的逍遥自由。吴兴国饰演仙风道骨的庄子与风流倜傥的王孙公子，钱熠诠释窈窕曼妙的煽坟女，并以水袖功和唱功表现凄美贤淑的田氏。此剧大幅吸纳昆曲艺术形式，并加入各式现代元素，由林秀伟编写剧本，唐葆祥文学修编，吴兴国导演，林克华及张维文设计舞台，贾达群作曲，上海昆曲编腔周雪华编唱婉丽旋律，日本服装设计由前田文子装扮服饰，并由江靖波担任指挥，乐兴之时管弦乐团伴奏。

专　著

（一）台湾原住民音乐

吕钰秀与郭健平合著的《兰屿音乐夜宴——达悟族的拍手歌会》，是以原住民达悟族音乐为研究对象。达悟族居住在兰屿这个台湾东南边的一个小岛上。由于交通不便，因此开发较晚，族中耆老仍多熟悉传统文化形式。但也由于开发较晚，岛民与学者的沟

通，早期是以台湾殖民时期（1895—1945）所使用的语言：日语为主。但能熟悉并能流利表达日语的达悟人并不多，因此研究难度非常高。第二次世界大战后，大众的研究也由于交通不便，以及岛民以物易物的习俗，需要雄厚资金为后盾，因此研究成果多局限于学者个人的零星探讨。2004 年，由传统艺术中心民族音乐研究所（今台湾音乐中心筹备处）提供经费，吕钰秀所主持的“雅美族音乐文化资源调查计划”一案，则是由地方政府投入大笔资金所进行的音乐资源搜集。之后两年，吕钰秀以及达悟族人郭健平，继续对拍手歌会（karyag）进行深入研究，终将其成果出版。

拍手歌会是早期年轻男女透过歌唱、谈恋爱以及寻找伴侣的一种形式。屋中男女相互以歌声吸引异性，犹如今天在歌厅歌唱卡拉 OK。虽然达悟社会并不重视此种歌谣，但由于达悟族歌谣，并无乐器伴奏，且多为散板的朗诵叙述形式，因此加入拍手的拍手歌会音乐，格外引起之前许多不同学者的注意。在此前提下，作者透过对于音乐歌词、音乐形式、演唱模式等音乐文本（text），以及音乐的社会关联与文化层面等脉络（context）的研究，呈现了这种达悟族中生代已经无法演唱，即将灭绝的音乐形式。全书并附有音乐光盘一张，以整场 78 个小时现场歌会的浓缩版形式，呈现歌会样貌。

（二）汉族传统音乐

陈进传等人合著的《宜兰布马阵——林荣春生命纪实》一书，呈现了台湾宜兰地区民间小戏阵头形式——布马阵，以及布马阵的传人林荣春的一生。布马是以藤条为骨架，以布覆盖上。在布马阵中，状元骑马，身穿大红袍，由丑角扮演的马夫则牵马。马夫以灵巧身段、逗趣表情、夸张动作呈现戏剧效果和喜感。另有伴奏乐器数人，演奏锣、鼓、钹和唢呐。除了庙会，布马阵也常常在年节庆典时挨家挨户表演，以象征状元及第、吉祥如意。

林荣春生于 1928 年。幼年因看当地布马阵表演，颇感兴趣，

后又与友人共同组织演出。但因忙于其他工作而少有演出。1992年，因各界对于其在布马阵艺术的肯定，受颁民族艺师薪传奖，从此开始积极参与地方各种传习活动与计划。这本由传统艺术中心出版的专书，正是对于林荣春在布马阵传承上的努力给予的肯定。

现今任教于台湾师范大学民族音乐研究所的吕锤宽，属于台湾早期投入本地汉族传统音乐的研究者。除了不辍的研究，累积了许多成果外，身为台北艺术大学传统音乐系的开创者，更奠定了南管音乐与北管音乐透过学院派学习与研究的根基，培植无数学子，投身台湾音乐展演与研究的行列。2005年，吕锤宽首先对于其多年具体研究成果的台湾音乐中之声乐部分，集结进行出版，就是今日所见《台湾传统音乐概论：歌乐篇》一书。2007年，更将对于台湾音乐器乐部分的研究成果，集结成《台湾传统音乐概论：器乐篇》一书。两册书以文字叙述、图片、乐谱、采谱等内容，对于台湾传统音乐的声乐与器乐部分，进行全面性的介绍，描述台湾传统音乐曾经有过的诸多乐种及其生态与音乐特征，范围包含广泛，内容深入浅出。其中本年所出版的器乐篇一书，总共分为七个章节。第一章总论部分，综述了乐器分类法、乐器命名及其生物与文化方面之特征、乐器生态与功能、台湾传统乐器分类等内容；第二章开始至第七章，则分别探讨包括原住民器乐、南管指套与谱、北管牌子与谱、客家八音、十三音与阵头式器乐、戏剧过场音乐、汉族宗教仪式中的器乐等内容。作者从乐种形态出发的乐器探讨，不仅注意到乐器本身的形制，更重视乐器的文化功能与场域环境。因此本书可说是了解台湾传统音乐理念与形式的一本重要书籍。

（三）西式音乐

林淑娜的《管风琴在台湾》一书，呈现台湾管风琴发展的历史与现今之状况。林淑娜毕业于德国科隆音乐学院，获演奏家文

凭，并获有德国科隆音乐院国家级A级教会音乐家、德国杜赛多夫教会音乐琴师与指挥师执照。现为台南神学院教会音乐系副教授。本书对于管风琴在台湾的发展，有着详细的叙述，包括1964年管风琴进入台湾，至今全台拥有31架，最大的一架现见于中正纪念堂两厅院音乐厅中等内容。此外，书中并附有管风琴小百科、音栓、表演用语、曲名等术语辞典。为一本不仅具有历史性，亦具有实用性的管风琴书籍。

《南风乐章：钱南章的作曲人生》一书，是作曲家钱南章对于其个人成长过程与创作背景的经验之谈。书中内容涵盖生平、作品、启示录三部分，由作曲家钱南章本人口述，其夫人赖美贞记录与整理，二人携手共同完成。

钱南章1948年出生于中国江苏的常熟县，但出生后数月，即随家人迁移到台湾。成长于台北，受专业音乐训练，之后并赴德国，于慕尼黑音乐学院就读，专攻作曲。钱南章的作品，具现代音乐的语法，融合古典音乐的风格，同时又有民族音乐的特色，创作作品有57首之多，演出更超过四百场次。因此曾获第九届“国家文艺奖”，以及四届的金曲奖最佳作曲人奖。许多作品，例如1998年获新闻局第九届金曲奖最佳作曲人奖的《马兰姑娘》等，更是音乐会常见曲目。第九届“国家文艺奖”对于钱南章的得奖评论为：“1. 融合各类素材，创作多样性的作品；2. 作品具原创性并具国际视野；3. 作品演出于欧、亚、美各地，并获极高评价，对文化艺术交流有实质贡献；4. 持续创作，质与量均丰，其毅力与执著足堪楷模，深受肯定。”

杂志文章

《关渡音乐学刊》是台北艺术大学发行的音乐刊物。《台湾音乐研究》则为台湾民族音乐学会的专属杂志，二者均为半年刊。

因为内容皆为音乐专文或相关讯息，且二者均以匿名外审制度建立其内容的可信度，因此刊行至今，已渐渐成为音乐界人士发表学术性论文的首要选择。

本年《关渡音乐学刊》共有专文12篇。影音资料、书评、乐评等两篇，会议报导3篇，乐谱两份。专文部分，有南管系统音乐研究论文3篇，分别是林珀姬的《南管音乐门头探索（一）——从知见曲目探索明刊本中带［北］字门头曲目的转化》（第6期）、《南管音乐门头探索（二）——从知见曲目探索明刊本带［相思］门头曲目》（第7期）以及黄玲玉的《从源起、音乐角度再探台湾南管系统之文阵》（第7期）。两位作者在此领域均颇有声望，因此这三篇研究论文，可说为此领域增添了新的认知与内容。另外北管音乐部分，有潘汝端的《北管细曲〈乌盆〉［大牌］音乐结构之探讨》（第6期）。潘汝端为台北艺术大学传统音乐学系的教师，专门研究北管音乐。她以北管流行的曲目《乌盆》出发，对其音乐结构进行分析探讨，对于了解音乐内容，有非常大的帮助。曾毓芬的《论Gaya制约下的赛德克亚族音乐即兴——以祭典歌舞uyas kmeki为例》，则是从其博士论文《音乐即兴艺术的运作与美学——以台湾赛德克亚族与太鲁阁族的歌乐为例》（2007）为基础的再研究。西方音乐的研究方面，有江玉玲的《巴赫〈b小调弥撒曲〉中〈尼西亚信经〉的结构特色》（第6期）、林玉淳的《钢琴作品〈六日谈〉（*Hexaméron*）与其历史定位探讨》（第6期）、陈威仰的《Benjamin Britten歌剧作品*Peter Grimes*的英格兰特质》（第7期）以及李韦翰的《声音密码——布拉姆斯创作中的音乐符号F. A. E.》（第7期）。对于当代作曲家的研究，则有宋育任的《潘皇龙〈五行生克八重奏〉（1979/1980）的探究》（第6期）一文。

另有两篇论文，即黄馨莹以世界音乐为研究题材的《泰国皮平帕特pi phat乐团的灵魂——泰式木琴ranat ek》（第7期）以及蔡佩洳的《一个新的琵琶指法分类法与其教学应用》（第7期）。

前者为国内目前少数研究世界音乐的论文，后者则是非常系统化的将琵琶指法进行了分类，是对于国乐器研究少见系统化的专文论述。而被归属于影音资料与评论的郭明木之《厦门御前清曲——厦门音乐的一段辉煌历史：以厦门御前清曲老唱片为例》(第7期)一文，则对于20世纪前期南管音乐的录音资料，做了一番考证，内容还包括对于早期有声出版品的介绍与辨识，是认识早期老唱片、了解早期出版状况的一篇很好的导引文章。

另一份重要的杂志为《台湾音乐研究》。2007年两期的杂志共收录了10篇专文。原住民音乐部分，林清财、孙大川的《韵律与脱序之间：卑南下宾朗社祭仪歌曲的建构》（第5期），对于卑南族祭仪音乐中的规范性与自由性做了探讨。对于汉族传统音乐的研究，黄玉洁的《焰口仪式音乐之演唱形式与其宗教内涵——以台湾佛光山道场体系为例》（第4期）与马上云的《澎湖普庵派法师之（召营咒）及其曲调》（第5期）是有关于民间信仰中音乐应用的探讨。李毓芳的《南管套曲〈黑麻序套〉的研究》（第4期）与蔡郁琳的《从施碟（阿楼）南管歌唱方法分析探讨其呈现的音乐文化现象》（第5期）是两篇南管音乐的研究论文，后者以歌唱的角度分析南管音乐的文化现象，颇具特殊性。杨湘玲的《浅探台湾传统吟诗调的音乐结构——以“天籁吟社”莫月娥所吟七言绝句为例》（第4期）与刘美枝的《试论台湾乱弹戏之［梆子腔］》（第5期)，则是台湾吟诗与北管乱弹戏的研究。连宪升的《从〈丢丢铜仔〉到〈阮若打开心内的门窗〉——试谈吕泉生早期的民歌编曲、歌曲创作和他的乡土关怀》（第5期）为当代作曲家的研究。江玉玲的《以达恬〈大卫诗篇集〉对照17世纪荷兰治台时期传唱的〈十诫〉》（第4期）则为17世纪荷兰人统治台湾期间，基督教音乐在台的传唱情形。至于谢杰廷的《听见1933年的“跳舞时代”——以叙事的时间性探论台湾日治时期现代机械与技术的意涵》（第4期)，以20世纪前半叶一首唱片中的流行歌曲《跳舞

时代》为研究对象，探讨现代录音技术与声音保存中，真实与错觉之间的问题性。此篇论文甚至引发第 5 期《台湾音乐研究》中，台湾大学音乐学研究所蔡振家的回响与交流探讨。

《止善》为朝阳科技大学通识教育中心的出版刊物。通识教育包含范围广泛，第 2 期杂志则以“音乐与文化”为主题，共收录 10 篇音乐相关论文。其中斯洛伐克特那瓦圣西里尔与梅索德大学民族系及维也纳大学音乐学研究所教授奥斯卡·艾谢克（Oskar Elschek）的 *Music as an Identity Saver and its Consequences in Cognition and Behavior*（《音乐作为认同及其在认知与行为里的影响力》）是一篇对于音乐认同探讨的理论性文章。透过探讨语言、庶民文化、乐器等方面，探讨音乐被视为认同的象征与利器。塞尔维亚的 Tatjana Markovic 的 *Serbian Music and Cultural National Identity: The Role of Medieval Myths*（《塞尔维亚的音乐与其文化国家认同：中世纪神话的角色》），则从神话与音乐的角度，探讨塞尔维亚地区的国家认同概念。庄舜旭的《莫扎特安魂曲的生命教育意涵》，是对于西方作曲家莫扎特安魂曲中的生命认同提出看法。

李之光、谢佩璇的《发现儿童对互动式学习电玩之音效刺激的反应》以及张雅婷的《音乐的认知与刺激反应试探——刚果移民基督徒的社会民族案例》，则是两篇从实验心理学的角度出发，探讨音乐认知的专文。透过问卷方式，两篇论文解析了不同族群与年龄阶层的音乐认知问题。

台湾原住民对于其传统音乐的认同问题，则可见于《传统的样貌——台湾原住民音乐形式传承与传统意识建构》一文。吕钰秀与孙俊彦从 1943 年日本音乐学者黑泽隆朝对于台湾原住民音乐的录音与文字记录开始，探讨今日在各族群社会中，对于黑泽调查结果所产生的不同声音。首先是吕钰秀对于黑泽文献中提及台湾原住民赛夏族有平行四度唱法一事，辅以文献考察与田野调查，指出黑泽的结论只是一种一时的声音现象，但并非族群中的大众传统。

而孙俊彦则以黑泽录音歌谣的名称出发，辅以田野调查，提出马兰阿美族音乐风格的改变，以及马兰阿美人对于音乐传统的意识建构问题。两个个别考察，都指向了今日看待早期研究与历史录音时，所将面对的传统与现实间之若干问题。

至于黄琼慧的《古琴音乐中的多层次单音结构与听觉上的空间感》以及刘振维的《论嵇康〈琴赋〉的音乐思想》两篇论文，分别为2007年4月20日在朝阳大学举行的学术研讨会“‘古琴、音乐美学与人文精神’跨领域、跨文化”中所发表之论文。前者注重古琴声响的听觉层面，后者更注重琴乐背后隐含的音乐思想。

博硕士生论文

在台湾图书馆博硕士论文资料网站上，登录了全台湾所有大专院校博硕士毕业论文。2007学年度（2007年8月1日至2008年7月31日为止），全台湾音乐科系学生的毕业论文共有400篇之多。其中博士论文方面，有刘克浩的《台湾原住民族口簧琴研究——以文献资料和田野调查探讨口簧琴沟通形态的人文观以及口簧琴的产业观》以及曾毓芬的《赛德克族与太鲁阁族的歌乐系统研究兼论其音乐即兴的运作与思维》。

除了大部分以演奏探讨为主的小型论文，音乐学以及音乐教育部分，有14篇对于西方音乐研究的硕士论文，分别为黄予祈的《美国新音乐的播种者：亨利·柯威尔的理念与实践》、林子宁的《以“世纪末维也纳”探讨马勒音乐中的死亡思维》、沈雕龙的《固定乐思：白辽士执念的乐音实践》、陈孝慈的《由传播媒介之变迁论古典音乐史之发展》、梁晓玲的《E. Humperdinck 童话歌剧 *H&auml*; *nse lund Gretel* 之研究》、廖紫君的《巴洛克时期木笛音乐发展之探讨》、黄清渊的《十八世纪意大利、法国与德奥地区歌剧发展及美学评论之研究》、王又立的《〈末日经〉（*Dies Irae*）在

浪漫时期管弦乐创作中的应用——以白辽士、李斯特、圣赏斯、马勒、拉赫玛尼诺夫的作品为例》、刘贞岑的《李斯特钢琴作品〈巡礼之年〉的研究》、陈奕君的《参孙与大利拉：歌剧与电影中的圣经故事与音乐诠释》、王维欣的《电视广告配乐中钢琴独奏的运用及其音乐心理的探讨》、沈裕祁的《“音乐与建筑”之古典论述与美学析论——以杜法伊经文歌 *Nuper rosarum flores* 探究两门艺术的结合》、杨聿圣的《探索 Charles Seeger 与 Henry Cowell 的作曲理论，并以 Cowell 的〈浪漫四重奏〉为曲例》、陈玉芳的《十六世纪威尼斯乐谱出版业对意大利牧歌盛行之影响》。

在西方音乐的研究上，较为特殊的有涂智奎《巴洛克小提琴弓（意大利式）与现代小提琴弓演奏法的比较——以巴赫〈夏康舞曲〉为例》、陈宏岳的《从历史的发展来探讨定音鼓的演进》、苏郁涵的《探讨铁琴演奏在击乐历史中的发展与风格演绎》、王恩芳的《贝内特·雷默音乐教育哲学专书之探究》、詹友琪的《体制外音乐教育的发展》、许毅的《以打击乐器之特性对提升音乐学习动机之研究》。而燕婷的《1998—2007年台湾音乐教育硕士论文之内容分析》，则是对于台湾近十年间，音乐教育研究上的一个整体呈现与内容分析。

在台湾本土与内地音乐的探究上，有陈婉妤的《柳琴的历史沿革与入传台湾的研究》、施宜君的《从〈高文举〉剧探讨台湾交加戏音乐之运用——以南管新锦珠剧团为例》、苏美惠的《台湾现代音乐中的古诗情——以史惟亮的〈琵琶行〉、许常惠的〈葬花吟〉、卢炎的〈浪淘沙〉为例》、周嘉郁的《追忆“幸福”年代——回首合唱教育家林福裕的音乐人生》、刘泳驾的《饶平客家说唱音乐之研究》、范崇毓《民族管弦乐团探究与展望》、连淑霞的《卑南族南王部落 mugamut 音乐研究》、王佩琪的《台湾客家采茶戏传承之探讨——以知名艺人阿玉旦到黄秀满为主要观察》、张纯华的《简上仁台语创作歌曲及其创作理念之研究》、林倚如的

《"一串歌喉工婉转"：日治时期台湾艺旦音乐研究》、林姿呈的《从日本时代台湾音乐会生活探看洋乐于近代台湾的发声脉络》、陈育恬的《非营利组织推动社群音乐之个案研究——以嘉义市音乐协进会为例》。其中连淑霞对于卑南族南王部落妇女除草完工后的庆祝活动 mugamut 的研究，是除了两篇博士论文外，唯一一篇以原住民为研究对象的硕士论文。而周嘉郁对于林福裕的研究，更对于一般认为《天黑黑》为一首时间久远、作者已不可考的民谣之说法，提出有力而具体的反证。

学术研讨会

4 月 20 日，朝阳大学举行的学术研讨会"'古琴、音乐美学与人文精神'跨领域、跨文化"，共有 12 篇论文发表，其分别是沈冬的《异国喧声中的澹雅音韵——北朝之琴（初稿）》、施维礼的《试论〈大胡笳〉》、张雅婷的《美学的音乐：从〈大胡笳〉到古琴的乐谱与诠释》、黄琼慧的《古琴音乐中的多层次单音结构与听觉上的空间感》、吴志凯的《琴曲〈阳关三叠〉王维诗歌谱中的音声形态——琴乐字谱识读及观察一例》、赖慧玲的《徐青山古琴美学思想析论》、魏德骥的《礼艺情境——〈琴况〉的结构动力分析尝试》、米敬萱的《轮扁之讥——技术与体验之外的琴学文本阅读》、蔡根祥的《乐教"和"精神的阐释》、李德材的《陶渊明"孤独"之时间向度——一个海德格现象学式的解读》、郑哲宇的《嵇康之古琴美学——以〈琴赋〉为论》、刘振维的《论嵇康〈琴赋〉的音乐思想》等。其中沈冬的《异国喧声中的澹雅音韵——北朝之琴（初稿）》一篇，从胡乐喧腾的北朝时期，探讨当时琴乐的审美与表现，内容颇具特色。

9 月 21—23 日，台东县政府举办了"南岛乐舞国际学术研讨会"。台湾原住民属于南岛语族（Austronesian Language Family），

位于台湾东南角的台东县，正是台湾原住民人口最多的一个县，而且台湾原住民所拥有的14个不同族群，台东就占有6个，因此县政府对于推动南岛文化的相关活动，可以说非常支持。本学术研讨会，不但邀请了台湾对于不同族群的研究者参与，另外还邀请了菲律宾大学（University of the Philippines）音乐系主任VernedelaPefia，以及研究南岛语族中复活岛音乐的新西兰欧塔哥大学（University of Otago）学者Dan Bendrups。14场论文发表人与题目分别是：林清财的《平埔族乐舞》、吕钰秀的《台湾达悟族乐舞之探讨》、少妮瑶的《排湾族乐器之探讨》、刘璧榛的《生命、情歌与当代认同——噶玛兰人的歌谣文化》、明立国的《卑南族音乐中的诗歌原则及其文化意义》、钱善华的《台湾邹族乐舞之探讨——以Mayasvi祭典乐舞为例》、王樱芬的《日本学者黑泽隆朝对台湾原住民族乐舞研究探讨》、赖灵恩的《台湾邵族乐舞之探讨》、Verne de la Pena的*The Kankanaey bayyoga and the Tagalog pabasa*：*ritual vocal music in two cultural settings in the Philippines*、陈俊斌的《Naluwan Haiyang——台湾原住民音乐中声词（vocable）的意义、形式与功能》、简正雄的《台湾太鲁阁族乐舞之探讨》、Dan Bendrups的*Performing Rapanui*：*Music*, *Dance and the Festival at the Edge of Austronesia*、谢俊逢的《台湾赛夏族乐舞之探讨》、王琳的《从民族音乐学吟诵观点看排湾族仪式音乐的保存：以土坂村、正兴村排湾族收获祭为例》。研讨会论文集于2008年出版。

台湾民族音乐学会2007年专题学术研讨会“台湾音乐的纪录与再现”，9月23日在台湾师范大学举行，共有12篇论文发表，分别是：巴奈·母路的《“三声”音素建构的“Mararum”旋律特质——以大港口丰年祭为例》、吕钰秀与孙俊彦的《北里兰与浅井惠伦的达悟及马兰阿美录音声响研究》、明立国的《关于台湾原住民音乐记录与展演的一些现象与问题》、魏心怡的《在国家认同机制下，一场仪式的移转、复刻与再现：以花莲新社噶玛兰族的治疗

仪式音乐 kisaiiz 为例》、余锦福的《泰雅族 QwasLmuhu（朗诵调）在口传传统下的歌词与音乐思维》、刘克浩的《台湾原住民族口簧琴的“语言”功能》、黄琼娥的《北排湾的“勇士舞”之研究——以三地村为例》、林晓英的《唱片的音乐隔代传承——以桃园林祺振、谢旺龙等八音乐师的学习与表演经历为例》、林幗贞的《〈青春之歌〉——以金希文作品为例探讨原住民音乐在当代语法中之重制与再现》、连宪升的《从〈丢丢铜仔〉到〈阮若打开心内的门窗〉试谈吕泉生早期的民歌编曲、歌谣创作和他的乡土关怀》、林佳仪的《〈纳书楹曲谱〉之集曲作法初探》、高嘉穗的《南曲集曲结构探微——以〈新订九宫大成南北词宫谱〉的商调集曲为例》。其中有 7 篇原住民音乐研究的相关论文，3 篇汉族音乐的探讨以及 2 篇当代创作音乐的论文。论文呈现了学会以民族音乐为主的样貌，有 7 篇为原住民音乐的研究，另外 5 篇则从当代创作到汉族传统，均在其范围中。

11 月 25—27 日，由位于嘉义的南华大学在高雄佛光山寺举办了“二〇〇七年东亚佛教音乐交流暨学术论坛”。这是一场非常态性的学术研讨会，来自韩国和中国台湾、香港、内地的佛教音乐家及学者们参与会议讨论，并欣赏不同地区佛教音乐的演出。其中对汉传佛教、藏传佛教、今日佛教传播、古代佛教信仰、佛教乐谱、佛教仪式、佛教唱诵等方面皆有讨论。

学术论坛中所发表的论文有：台湾师范大学民族音乐研究所所长吕锤宽的《论台湾释教仪式音乐之源流》、中央音乐学院音乐系和云峰的《格姆女神当家的地方——论喇嘛教及其音乐在云南摩梭人中的传播历史与社会地位》、武汉音乐学院音乐学系周耘的《当代中国大陆佛教仪礼音乐的宗教性与世俗性交织现象探析》、韩国谷音盘研究会李辅亨的《韩国梵呗中的京山制和岭制》、釜山大学崔明的《庆尚南道马山白云寺石峰金且植传承的水陆斋的沿革和特征》、东国大学尹昭喜的《韩国及台湾的早晚课与诵经对比

研究》、中国艺术研究院音乐研究所项阳的《佛教、道教与民间乐社用乐相通性的思考》、普贤寺监院妙乐法师的《佛光山“佛教音乐”实践历程之研究》、香港中文大学蔡灿煌的《梵音何胜世间音？从“文化分析”探讨》等。开幕与晚间并有音乐会交流，安排了南华大学雅乐团、佛光山梵呗赞颂团、敦煌舞团、韩国马山佛乐团等团体表演梵呗与舞蹈。

台湾音乐学论坛是每年台湾各大专院校音乐学者齐聚一堂、共同发表论文的会议。从2005年开始，每年均由不同大学举办。由于所有音乐学专业毕业、在校任教者均可参加，既没有特定主题，论文也不需经过审查，且仅设主持人控制时间，并主持报告后的发言讨论。因此在会议上，不但能听到许多新近的研究成果，各校教师亦可借此机会相互认识，甚至每个学校各显其音乐研究的实力。从本年开始，研究生论文大纲经过甄选，亦可参与会议，主办学校为了汇聚人气，亦尽力邀请各校教师共同参与，各个院校到场聆听的音乐学学生，更不计其数，常将会议厅挤满，可说是音乐学界每年最热闹的活动。

本年台湾音乐学论坛于12月14—15日两天在台北艺术大学举行，共有36位学者发表了35篇论文，内容中西音乐兼备，有专题研究，也有理论方法的提出。主要有杨舒婷的《论武满彻的音乐自然观——以ARC为例》、黄淑基的《音声、音乐与象征》、刘沧龙的《“精微的声音”——从于连平淡的音乐美学谈起》、陈希茹的《论诺诺Prometeo中的普罗米修斯概念》、徐玫玲的《华格纳歌剧美学的跨领域思考》、江玉玲的《“音乐史”与“音乐始”、从海登的头颅、贝多芬〈第十交响曲〉，谈到〈平安夜〉曲源的梦境》、温秋菊的《论南管曲“门头”的音乐学概念——以“滚门体”乐曲为例》、颜绿芬的《善友乐团始末及其在台湾音乐史上的意涵》、沈冬的《世变中的音乐教育与妇女——家国升华与阴性终止》、陈威仰的《从依利亚德的理论探究歌剧*Peter Grimes*的圣俗二

元性——以第二幕第一景为例》、王惠民的《布拉姆斯的弦乐五重奏——曲种传统与创新观点》、黄均人的《音乐数字典藏的新世纪挑战：以奇美名琴数字典藏计划为例》、林姿呈的《从日治时期音乐会史料再探西洋音乐在台发展论述》、林幗贞的《由“双镜效应”论台湾当代严肃音乐创作现象》、车炎江的《台湾当代音乐创作之“道白歌”(Sprechgesang)现象初探》、王美珠的《Musi——多面向概念的阐释与思考》、许芳瑜的《男性学者凝视下的女性音乐家——法兰契丝卡·卡契尼晚期史料与诠释间的张力》、蔡振家的《动物歌曲形式所透露的认知机制：集组、工作记忆、体连结记忆》、陈慧珊的《只可会意，不可言传?! ——论音乐的语言性诠释与书写》、周平的《乐器学习的默会向度》、王育雯的《传统古琴实践中的身体意识》、曾瀚霈的《乐种与曲式的交叠：奏鸣曲式理论应用在协奏曲的分析法之检视》、金立群的《阿多诺、克奈普勒、达尔豪斯与新音乐学》、陈人彦的《After New Musicology——二十一世纪的音乐学研究新视野 Musicology and Performance: Can either do without the other?》、高雅俐的《“世界音乐”在台湾学术界的挑战——反思在21世纪的台湾“世界音乐”其知识的来源与认识的方法》、杨建章的《音乐学研究的空间新视野》、黄佩玲的 *Musicmaking, Place and Identity: A Preliminary Sketchofthe Filipino Catholic Choir Soundscape in Taipei*、赖锡中的《高雄传统圣乐的调查与文化样貌析探——以高雄市旗津岛的声乐团为例》、周纯一的《台湾买药歌所引发的人类学思考》、吴荣顺的《传统音乐教育的当代策略：从韩国散调音乐发展论台湾传统音乐教学上的省思》、林珀姬的《从语言声调看南管音的“变与变”——以“相思引”为例》、李婧慧的《从民间音乐到文人音乐：十九世纪月琴东传日本之研究》、宋育任的《台湾作曲家马水龙、潘皇龙、曾兴魁、钱南章留德期间作品风格之初探》、陈俊斌的《“山地歌”：音乐他者

的建构，以台湾原住民为例》、吕钰秀与翁志文的《马兰阿美音乐中的非平均律现象》。

参考文献

陈进传等:《宜兰布马阵——林荣春生命纪实》，宜兰县五结乡：传艺中心，2007年。

陈怜燕主编:《2007南岛乐舞国际学术研讨会论文集》，台东：东县府，2007年。

陈郁秀主编:《台湾音乐百科辞书》，台北：远流，2008年。

江宗鸿：《2007国家文化艺术基金会年报》，台北：财团法人文化艺术基金会，2008年。

林淑娜:《管风琴在台湾》，台南：教会公报，2007年。

吕锤宽:《台湾传统音乐概论：器乐篇》，台北：五南，2007年。

吕钰秀、郭健平:《兰屿音乐夜宴——达悟族的拍手歌会》，台北：南天，2007年。

钱南章、赖美贞:《南风乐章：钱南章的作曲人生》，台北：麦田、城邦，2007年。

台湾图书馆博硕士论文资讯网：http：//etds. ncl. edu. tw/theabs/index. html

中正文化中心：http：//www. ntch. edu. tw/

联合知识库：http：//udndata. com/

中国音乐年鉴·2008·
·特别报导·

2007年澳门音乐状况综述

代百生

2007年澳门的音乐文化生活可以说是丰富多彩，音乐表演、音乐教育、音乐创作与音乐研究等领域都呈现总体良性发展。

音乐表演

澳门的音乐表演领域异彩纷呈，充分体现了澳门中西文化交融的都市本色。演出单位不仅有本地一些职业音乐表演团体和业余音乐协会，更有来自世界各地的优秀音乐家和表演团体。演出地点除了澳门文化中心、岗顶剧院、综艺馆、澳门旅游塔综合剧院等专业场馆，也包括大炮台、大三巴牌坊、民政总署前地、卢家大屋、玫瑰堂、龙环葡韵等澳门世界文化遗产景点。尤其是

后者，不仅让各类音乐走进澳门居民的生活，也让众多的外地游客置身世遗景点欣赏音乐，获得超值的享受。

一年一度的澳门艺术节、澳门国际音乐节、澳门艺穗节、葡韵嘉年华已经成为澳门重大的社会音乐活动（其中前两者由特区政府文化局主办，后两者由特区政府民政总署主办），逐渐成长为澳门的文化品牌。

“第十八届澳门艺术节”于5月5日至6月2日举行，以“心领神会，其乐无穷；亲亲艺术，热爱生活”为主题口号，22项不同的节目共计45场的演出涵盖了戏剧、舞蹈、音乐、展览以及综合文艺演出。其中音乐节目包括：德国 Trio Bravo + 乐队策划推出的“影音奇魅”，将经典默片伴以现场音乐演奏这一形式首度引入澳门，乐队为俄罗斯无声电影《战舰波坦金》、中国经典动画《三毛流浪记》及《三个和尚》创作全新音乐并作现场演奏；澳门乐团“艾尔加的谜语”音乐会、“去年春天”室内乐音乐会献上西方经典艺术音乐；澳门中乐团的“国艺苍雄”音乐会带来中国民族管弦乐；葡萄牙的 O'queStrada 乐队的“漫游乐界”，带领听众漫游拉丁音乐国度；墨西哥的“古都传说”带来当地最著名的“夏洛楚”（Jarocho）歌舞，综合西班牙的弗拉门戈、古巴舞乐、非洲音乐以及墨西哥独特地域风情；大型户外综艺汇演“百艺看馆”献演意大利体操舞蹈、峇里传统舞蹈、豫剧折子戏及多个本地艺团的特色节目，为更多的市民及家庭观众带来同游艺术的美妙旅程。

“第二十一届澳门国际音乐节”于10月5日至31日举行，共上演17套不同种类的节目23场，包括歌剧、音乐剧、大型交响乐、室内乐、当代音乐等各种演出类别。节目上注重多元而独特的地域文化，阿根廷、巴西、芬兰、葡萄牙、意大利、捷克、俄罗斯、新加坡等不同特色的音乐轮番上演。澳门文化局与澳洲歌剧院联手打造的歌剧《弄臣》揭开本届音乐节的序幕；“甄妮演唱会”（与澳门中乐团合作）为港澳乐迷带来了美好的回忆；海美·托雷

斯与乐队的“阿根廷之舞”露天音乐会汇集南美独有乐器恰兰戈、克拿，配合乐队演奏，以及源自南美玻利维亚、秘鲁等地的民族舞蹈表演，营造了一个满载音乐与舞蹈的盛大派对，在澳门世遗景点大炮台与众同乐；澳门中乐团联合葡萄牙歌唱家嘉文尼和胡琴演奏家姜克美演出的“藕花深处”音乐会，使葡萄牙法多歌曲与中国民族音乐相辉映，展现澳门中西文化共融特色；另外还有柏林三重奏《幻想卡门》、布拉格国家木偶剧院演出木偶歌剧《唐璜》、俄罗斯国家交响乐团演绎俄罗斯代表作曲家的作品、百老汇音乐剧《油脂》、维也纳儿童合唱团献演天籁之声、新加坡华乐团的《鱼尾狮传奇》、加拿大巴洛克宴乐团的《阳光四季》、北京新乐团的《翔舞无极》等，音乐节以葡萄牙天才女钢琴家玛丽亚·若昂·皮尔斯连同澳门乐团的演出作为闭幕音乐会。

为提升澳门国际音乐节的品质，本次音乐节组委会特别附设“音乐节的一百个希望”有奖问卷活动，让现场观众及市民网上填写意见，以广泛吸纳观众对音乐节的经验和想法。该活动得到积极回应，问卷分析报告显示，大部分观众肯定音乐节的意义。对澳门观众来说，音乐节的意义已经超出了艺术传播的范畴，更多的观众希望有出色的音乐节带动澳门的艺术氛围、提升人文素质，继而吸引游客以发展旅游事业（音乐节网页 www. icm. gov. mo/fimm）。

“第十届葡韵嘉年华”于10月19日至21日举行。该活动作为澳门的传统节目，旨在表扬在澳门居住、帮助澳门发展及继续为澳门服务的葡语社群，并通过活动，使各族文化，尤其是葡语文化与中国文化，在欢乐中相聚交融。活动为开放式，市民及游客均可免费参与。在露天剧场举行的歌舞表演由本地中、葡表演团体以及来自葡萄牙、佛得角等地的艺人演出，并使用嘉模电台播放一些葡语国家的音乐以及一些葡国的传统游戏、居住本澳的十个葡语国家或地区设立的特色餐饮与艺术品摊位，使市民及游客感受澳门特有的中葡特色文化。

“澳门艺穗二〇〇七”于11月10日至25日举行。本届的主题为“澳门艺穗·民间传奇”，由民政总署主办，澳门音乐力量及澳门民歌协会承办。这是该活动首次采用官民合办的方式，意在充分利用官方充足的资源及民间的灵活性。来自12个国家及地区近二百位艺术工作者参与演出了西方现代木偶剧、街头表演、戏剧制作、音乐演奏等，透过“生活艺术·全城舞台”的概念，让艺术进一步深入民生，突出澳门小城的文艺风貌。其中来自西班牙及法国的“WEO细茂玩具乐团”，以小朋友的玩具乐器，送上“玩具反斗交响音乐会”，引领观众神游童年趣事；由澳门葡文学校敲击乐团与本地音乐人首度合作举行的《打击电音之旅》，把现成的物料改造成敲击乐器，让观众感受热情澎湃的音乐旅程和来自生活的创意。

澳门乐团与澳门中乐团作为澳门特区政府文化局下属的本澳两家职业音乐表演团体，除了积极参加澳门国际音乐节、澳门艺术节、庆祝澳门回归祖国演出等以外，每年推出的各种系列音乐会，成为澳门市民音乐生活的重要组成部分。这两家乐团同时也通过多种多样的合作与交流，让其影响走出澳门，成为澳门特区向外宣扬文化形象的主要力量。

12月1日，澳门乐团及澳门中乐团先后于澳门旅游塔会展娱乐中心剧院为国际现代音乐协会（ISCM）主办的2007年国际现代音乐节闭幕日作演出。该音乐节以“音乐无疆界”为主题，邀请七十多个国家和地区的二百多位作曲家、音乐学者及音乐爱好者聚首港澳，以多种形式的音乐演出充满创意的当代乐韵。澳门中乐团由音乐总监彭家鹏指挥，献演了吴华的《茶马古道行》、姜莹的《空城计》、赵季平的《澳门印象》、关迺忠的《龙舟赛》、郭文景的《阿佤山》以及刘文金的《火——彩衣姑娘》等多首当代名作。担任独奏的有：琵琶邓乐、二胡王颖、笙贾磊、古琴张卫军。澳门乐团由邵恩执棒，献演了丹麦艾希贝格的《鼓祭舞》、芬兰法格隆

德的《中音萨克管协奏曲》、美国陈怡的《动势》、本土作曲家林品晶的《濠镜笙歌》（澳门文化局委约创作，世界首演）及林乐培的《谢灶君》等。

上述各种演出系列，澳门乐团与澳门中乐团近年来还坚持在澳门大、中、小学校举行不同主题的免费校园音乐会，致力推广古典与中国民族音乐，做好面向青少年的艺术音乐普及工作，如澳门乐团的“艺术教育系列”、“校园音乐会”以及澳门中乐团的“漫游民乐艺苑”系列音乐会等，把中西方经典音乐以及中国传统民乐带到小区、校园，让学生与市民在现场气氛的熏陶中得到听觉、视觉和感觉的全面音乐享受，现场还加入了一些简要的讲解，形式生动活泼。这些音乐会成为澳门学校音乐教育的有效补充，为培养古典与民族音乐的听众做出了努力，而更深层的意义在于，让经典音乐成为培养高质素公民的一个重要媒介。

澳门社会与民间音乐团体的音乐演出活动也较为活跃，其中最为突出的当属澳门青年交响乐团与嘤鸣合唱团。

澳门青年交响乐团主要招募青少年音乐学生课余排练，配合本地学界开展相关音乐训练与校园乐队活动，每年举办“周年音乐会”和“澳门乐坛新一代”大型音乐会，为推动澳门艺术教育的发展作出贡献。现任指挥有乐团创办人之一的汪加以及澳门指挥家查伟革。本年度为该团十周年庆典，该团先后邀请了广州东山少年宫小云雀交响乐团、中国人民大学附中交响乐团、北京中提琴重奏团来澳合作演出，并于8月前往澳洲巡回演出，与当地世界著名青年乐团同台共奏名曲。

嘤鸣合唱团以“促进澳门音乐文化”为一贯宗旨，近年来不但演唱具有代表性的文艺复兴作品，更极力推介本土合唱作品，以彰显本地的音乐文化，同时带动本土的音乐创作。该团于5月12日举办“澳门本土合唱作品演唱会”，该演唱会演出了多位澳门人及外地人在澳门生活时写下的合唱作品，包括马炳宁、司马荣、颜

严若、邓思思、欧师达、伍星洪、林乐培、黄卓威等人的作品，风格各异，单在语言方面就有中文（粤语及普通话）、葡文、英文和拉丁文。在这众多的音乐文献和乐谱中，可窥见澳门严肃音乐方面的承传关系，更发现澳门早在20世纪20年代时就已存在高水平的创作和合唱团。该场音乐会被乐评人士视为“音乐会本身所具有的学术价值，早已大大超越了音乐会表演的自身意义”①。

其他民间音乐演出还有：澳门管乐协会与香港管乐协会联合制作的“港澳管乐缤纷2007”于7月16日至26日在澳门和香港两地举行，主要由一些学校管乐团和青年管乐团表演；由澳门道教协会成立的澳门道乐团举办的“道教音乐欣赏会”，展现了澳门道乐的神韵和风采，这是该协会主办的“2007道教文化周”中的一项重要内容。

流行音乐的表演，除了各大赌场邀请的驻场乐队表演以及特邀国际及港台知名歌星、乐队演出外，本土的一些社团与音乐人也组织一些演出。较为突出的演出包括：9月30日由澳门文化中心主办的“Hush！Full Band马拉松摇滚音乐祭2007”，八支本地乐队及十一支来自香港、北京、台湾及东南亚等地的知名乐队共同为本澳乐迷带来了近十小时的摇滚劲爆音乐会演。一些流行音乐团体如“澳门音乐力量”、“澳门民歌协会”、“乐生活音乐推广协会”、“澳门音乐工作室”、“澳门东方文化艺术团”、“现场音乐协会”等也纷纷举办各类演出活动，推动本地音乐潮流和原创音乐的发展。

此外，还有众多的演出深受乐迷欢迎。下面仅以时间为序，再列举一些主要的音乐演出活动，以窥见澳门丰富多彩的音乐生活。维也纳约翰·施特劳斯乐团的“新年音乐会”、日本飞行船剧团在

---

① 戴定澄：《超越了音乐会的表演——嘤鸣合唱团音乐会随感》，《澳门日报》2007年6月14日，第3版。

澳门世界首演历险式童话音乐剧《金银岛》、法国里昂圣马可儿童合唱团的《歌声伴我心》合唱音乐会、巴西歌后玛莉萨·蒙特音乐会、格林美奖爵士歌后迪迪·碧芝华特“恋恋巴黎”爵士音乐会、“薰风新声汇濠江”台港澳民乐交流音乐会，包括大型“民族服饰巡礼”以及民族名家歌舞表演的“民族大巡礼”、河北梆子《钟馗》、“反转墨西‘歌’——艾诗·雅德演唱会”、新版粤剧经典《帝女花》、经典百老汇音乐剧《猫》等。12月20日澳门回归当天，庆祝回归的演出就包括澳门乐团“庆祝澳门回归祖国八周年音乐会”，澳门青交乐团协会、澳门管乐协会、澳门音乐力量、澳门敲击乐协会与澳门青年中乐团合办的“青春交响乐马拉松青年音乐汇演”，澳门青年联合会举办的“动感青年·感受澳门”庆回归演出，特区政府在澳门体育场举行的“庆祝澳门特区成立八周年、迎奥运万人演唱会”等，使得澳门处处乐声悠扬，欢乐满城。

音乐教育

长时期以来，澳门音乐教育领域与活跃的音乐演出市场似乎不相匹配，音乐教育的各个领域也呈现不平衡的发展势态。

由于英国皇家音乐学院音乐考级制度的引入，社会音乐教育历经多年而逐渐红火，仅澳门本土就有多家琴行、私人音乐培训中心以及政府、教会等所属的培训机构，其中尤为突出的是文化局下属的澳门演艺学院以及教会所属的圣庇护十世音乐学院。前者成立于1989年，设有音乐、舞蹈及戏剧学校，为市民提供各类演艺培训课程，其音乐学校在政府资助下招募学生在周末修习音乐，并成立各类学生音乐表演团体，加强表演艺术实践。后者自1962年10月由区师达神父创立以来，一直致力为本澳青少年提供系统的音乐基础教育。此二者专业要求严格，学生不仅学习乐器演奏以及声乐表

演技能，亦学习基础音乐理论、音乐史等课程，每学期均举行期末演奏会及考试，实际上已具有专业音乐教育的性质。

普通学校音乐教育的状况则不容乐观。2004年戴定澄①曾发表研究报告，指出澳门学校音乐教育面临的困境并提出若干改进建议。但或许由于澳门教育的特殊原因——普通中小学校以各类私立学校为主，且具有教育自主权，加上长期形成的对音乐教育不重视的观念，普通学校音乐教育状况的改善鲜有起色。尽管政府教育主管部门教育暨青年局每年举办“校际歌唱比赛”等大型活动，但该赛事常被一些亲身经历活动的音乐教师与学生所诟病，校方往往重视比赛结果甚于过程，使得该活动推动学校音乐教育的初衷在实际操作中大打折扣。

专业音乐教育则以澳门理工学院艺术高等学校的音乐课程为代表，这也是迄今澳门唯一具备授予高等学位资格的音乐教育机构。该课程为音乐教育专业，从1997年开始起步，最初仅为大学三年专科层次，2005年起增设一年的学士学位补充课程，2006年起向大陆开放有限额招生，拓展办学空间。该课程除严格执行课程计划外，同时广泛邀请海内外的音乐学者以及港澳知名民间艺人进行专题讲座、开办大师班，历届毕业生大部分充实到澳门各级学校或社会音乐团体，成为澳门学校音乐教育与社会音乐教育的中坚力量。此外，澳门大学教育学院师资课程兼具音乐教育培训功能。该课程以培养基础教育阶段的全科师资为主，课程内容亦包含音乐教育部分，学习内容以学科教学法、基础知识及基本技能为主，培养出来的教师以兼任方式教授音乐课较为常见。

2007年度音乐教育领域的主要事件和成果包括：

1. 教育暨青年局从2004年/2005年学年开始推出一年一度的

---

① 戴定澄：《澳门学校音乐教育：任重而道远》，澳门《教师杂志》2004年总第8期，第52—57页。

“中学艺术教育普及活动”。本年度主题为“品味传统·共赏中乐”，邀请香港中乐团来澳演出，目的是为提高本澳中学生的音乐欣赏力，亲身体验中国音乐的艺术魅力并学习剧场礼仪。该活动一共进行了五场学生专场演出及导赏和一场公开场，使广大市民也有机会了解这项普及艺术教育计划的内容及意义。由教育暨青年局举办的大型学校音乐活动还包括“第二十六届校际歌唱比赛”以及与民政总署联合主办的“校园乐缤纷”活动。

2. 由文化局主办的一年一度“澳门青年音乐比赛”，旨在推动本地文化艺术的发展，提高青少年的音乐修养和演奏水平。本年度为第二十五届，于6月23日至7月5日在澳门理工学院举行钢琴赛事。该赛事设有22个组别，包括钢琴独奏分级组、钢琴小奏鸣曲、舒伯特钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、20世纪钢琴作曲家作品、中国作曲家钢琴作品、澳门作曲家钢琴作品及钢琴四手联弹等，音乐教育家梁以信、马骢、苏彬、施敏伦以及黄懿伦为本次比赛担任评判。各项组别均设有多个奖项，并设“特别大奖”，以资助表现突出及具有优秀潜质的本地青少年在本澳或外地继续音乐深造。

3. 澳门演艺学院本年度正式成立澳门少年合唱团，这是由教育暨青年局及文化局共同倡议并筹组而成的一个合唱团，其宗旨是通过系统的音乐基础理论和知识的学习累积、合唱训练以及演出实践，提高各成员的音乐素养和审美情趣，丰富其课余活动和文化生活，从而深化本澳的青少年音乐艺术教育。该团于1月21日举行成立音乐会，而在其筹组的过程中，就已参与2004年“第七届中国国际合唱节”、2005—2006年间的“东亚儿童艺术节”、“第十七届澳门艺术节”、“第十九届及第二十届澳门国际音乐节”等演出。

4. 澳门文化中心儿童合唱团也于本年度正式成立，由澳门理工学院艺术高等学校副教授梁咏茜女士出任音乐总监。该合唱团本年度参与了由文化中心主办的法国里昂圣马可儿童合唱团“歌声

伴我心”音乐会和香港小交响乐团“麦兜茶餐厅嘉年华”，亦曾参加澳门乐团“露天音乐会”演出。

5. 文化局于7月7日至18日举办“第二届澳门青少年音乐夏令营”，招募140名10岁至22岁的本澳青少年，以青少年管弦乐、中乐及青少年合唱团的形式参与一系列的音乐培训教学以及交流演出，熔音乐、教育和娱乐于一炉。主办单位特邀指挥家邵恩、彭家鹏、赖广益以及音乐教育家俞丽拿等亲临指导，澳门乐团、澳门中乐团及澳门演艺学院导师担任这次活动的指导老师。

此外，上文提及的澳门乐团、澳门中乐团的艺术教育系列、校园音乐会系列也为音乐教育的普及与推广做出了努力。

音乐创作

澳门音乐创作主要表现在职业乐团以委约作品推动本土艺术音乐创作以及政府或协会团体资助推动澳门本土音乐家原创音乐两方面。

本年度的委约创作包括：赵季平的《澳门印象》（澳门中乐团委约）、林品晶的《濠镜笙歌》（澳门文化局委约）、叶小纲的《“澳门新娘”第一组曲》（澳门文化局委约）。前两者于12月1日在国际现代音乐节闭幕日两场音乐会中相继由澳门中乐团与澳门乐团作世界首演。《澳门印象》为民族管弦乐，以不同的音乐主题呈现澳门回归后流光溢彩的崭新景象，犹如一幅气象万千的音乐画卷，展现出今日澳门的风采。《濠镜笙歌》则为笙与乐队，是澳门本土作曲家林品晶的第三部以澳门为题材所作的管弦乐系列作品，由笙演奏家卢思泓及澳门乐团共同作世界首演。《“澳门新娘”第一组曲》于12月20日由澳门乐团在“庆祝澳门回归祖国八周年音乐会”中献演。《澳门新娘》是本澳首部原创舞剧，由文化局委托叶小纲于2000年为其配乐，这次献奏的《“澳门新娘”第一组

曲》是在舞剧音乐中选取八个乐章组合，今年 11 月重新编配而成。

澳门理工学院艺术高等学校的作曲教师莫健儿（Raymond Mok）的音乐作品《彩幻千层》（*A Little Suite*：*Chinoiserie*，2006）先后于“2007 北京现代音乐节”由中央音乐学院新音乐团和在“香港 2007 年国际现代音乐节”由香港中乐团演出。此曲为笛、笙、琵琶与敲击乐而作，创作动机是这些乐器在多种音乐语言、演奏形态、织体以及结构中作出不同的组合，从而探索各种音响色彩。

澳门本土作曲家李惠芬于 11 月 9 日、10 日在澳门文化中心举办的“触动·李惠芬多媒体钢琴创作音乐会”，以其新颖的形式和创意引起了媒体众多的评论。该音乐会以纪念英国传教士马礼逊（Robert Morrison）到澳门传教二百周年为主题，以钢琴、竖琴、弦乐四重奏、电子音乐结合，并配合舞台声光设计和多媒体投射，共同打造出作曲家要传达的心灵触动，那是她在音乐学习和生活挣扎中对让其获得力量的宗教信仰的感悟，以及对自己生存的城市澳门——一个急速变化却越来越让她无所适从的家的思索。1999 年，李惠芬曾与另一音乐人梁志坚合作出版了《非常澳门》(Macau Sensation）音乐专辑，以音乐抒发了回归前夕对这块土生土长的地方的情感，是极少数通过音乐反思澳门的概念专辑。

受制于市场狭小，澳门本土原创流行音乐一直未能站稳脚跟，唱片业发展更几乎为零。尽管如此，醉心流行音乐的本地创作人依然一年比一年多，积累了一群较为稳定的流行音乐人队伍。各种协会或民间团体举办的流行音乐比赛，亦为有志加入音乐人队伍的年轻人提供了机会。本年度流行音乐领域的重要活动主要有：1. 民政总署主办的“葡韵爱乐源头音乐会”，由十位本地歌手演绎不同的音乐风格，发挥原创音乐精神；2. 街坊总会举办的“全澳青年歌唱比赛”，十名入围者被送到香港接受演艺专业训练；3. 澳门文

化中心举行的“The Moment”原创音乐CD发布音乐会，十多首原创流行歌曲围绕青年人面对的生命、爱情、友情、理想、环保及社会变化等主题，反映了追求梦想的澳门青年人的信念。

澳门文化中心从本年开始启动《驻场艺术创作计划：本地原创音乐剧的诞生》（计划全名为Art - In - Residence，简称AIR），邀请相关领域的资深艺术家指导，集合本地有意缔造第一部百分百本土原创音乐剧的人士，使之经历整个音乐剧的创造及制作过程，包括剧本创作、音乐创作、编舞、表演等各个环节。本年度首开《音乐剧DIY工作坊》，认识音乐剧的各个元素及创作技巧。计划于2008年开设音乐剧表演工作坊，2009年底完成全部创作并公演。

音乐研究

《音乐创作在澳门》① 为作者近年来陆续发表的关于澳门本土音乐创作研究的论文集。主体包括两大部分：上篇为“艺术音乐创作在澳门”，包括《对澳门艺术音乐创作环境的思考》、《澳门艺术音乐创作的现状评估》、《区师达神父中国风味钢琴作品〈澳门景色〉探讨》、《在“林乐培创作生涯回顾及创作成果座谈会”上的总结发言》与《白世门音乐作品中的葡语族群情结》五篇文章，探讨澳门在多元文化历史背景下的音乐创作特征，客观地指出澳门音乐创作的优势与局限；下篇为“宗教、民间及流行音乐创作在澳门”，包括《林乐培礼乐作品〈天主经〉分析》、《思德文和他的“美丽的世界”》、《李慧芬与“非常澳门”的音乐创作》、《渐露头角的本土流行歌曲创作》四篇文章。在附录中收录了作者另外两篇有关中外作曲家作品分析的论文。这是戴定澄有关澳门城市

① 戴定澄：《音乐创作在澳门》，澳门：澳门日报出版社，2007年12月。

音乐学研究的计划之一，是继其《音乐教育在澳门》、《音乐表演在澳门》之后的又一力作。《澳门日报》社社长李鹏翥撰文称其为“澳门音乐研究巨献”，并认为戴定澄的有关澳门天主教音乐、澳门音乐史的研究“是中国音乐史、音乐研究极需补上的主要内容，缺少了就不能成为充实的全面的中国音乐史”①。

《广东音乐研究优秀论文集》② 收录内地与港澳学者关于广东音乐研究的部分成果，如叶林的《论广东音乐的人文精神》、冯光钰的《粤乐艺术与吕文成和“广东乐派”》、黄日进的《论广东音乐的曲名、意境和韵味》、刘仲文的《广东音乐与粤剧的关系》等22篇文章。黄志营主编的《鼓韵声传》③，收集整理了部分流行的粤剧锣鼓与粤剧曲牌。胡栋荣编著的《粤曲宝典》④ 系列作为“中国当代戏剧选第三集”，包括《国谱研究——标准用值工尺谱粤曲集》、《名曲名腔名家粤曲集》、《粤曲小调集》等粤曲的收集整理与研究。

由澳门文化局主办的《文化杂志》于夏季刊（总第63期）集中发表了几篇有关音乐的文章，其中既有学术性研究，又有澳门国际音乐节的随笔⑤。戴定澄⑥对澳门著名西方传教士区师达神父的

---

① 李鹏翥：《澳门音乐研究巨献》，《澳门日报》，2007年12月9日，第C03版。

② 广东市文艺创作研究所：《广东音乐研究优秀论文集》，澳门：澳门出版社，2007年12月。

③ 黄志营：《鼓韵声传》，澳门：澳门出版社，2007年6月。

④ 胡栋荣：《粤曲宝典之四：国谱研究——标准用值工尺谱粤曲集（第二集）》，澳门：澳门粤曲研究会，2007年6月；《粤曲宝典之二十一：名曲名腔名家粤曲集（第十七集）》，澳门：澳门文化戏曲出版社，2007年6月；《粤曲宝典之二十三：粤曲小调集（上卷）》，澳门：澳门文化戏曲出版社，2007年6月。

⑤ 李欧梵：《澳门国际音乐节随笔》，澳门《文化杂志（夏季刊）》，2007年总第63期，第55—60页。

⑥ 戴定澄：《区师达神父中国风味钢琴作品〈澳门景色〉探讨》，澳门《文化杂志（夏季刊）》，2007年总63期，第1—18页。

三乐章钢琴作品《澳门景色》从音乐情感、音乐风格、音乐技术等方面做了深入研究，认为该作品是一部成功的中国风味世俗作品，就其澳门题材及作曲家本人的异国背景而言，该作品更显其不可多得的特性，即“在获得了外国人写中国风味钢琴作品之经验的同时，反映了澳门这个城市所具有的对东西不同文化之交融所能提供之特定环境的性质”。李宏君[①]系统分析了澳门在中西音乐文化交流史上的实际功能和内在联系，认为澳门的中西音乐文化艺术形成双向交流，天主教耶稣会士把西洋音乐带到中国，也从澳门把中国音乐传到欧洲。文章整理了利玛窦、庞迪我、徐日升、德里格、钱德明、韩国英等传教士在中西音乐文化交流中作出的重大历史贡献，最后根据史料线索，提出朱载堉“新法密率”西传的途径。李观鼎[②]则回顾总结澳门国际音乐节20年的历程，指出该音乐节“一方面坚持国际性，一方面坚持本土性，造就了澳门国际音乐节二重存在的科学品格”。《文化杂志》冬季刊还发表余三乐的文章，作者指出北京天主教南堂在中西交流中的文化功能之一是“展示西方乐器和演奏西方乐曲的音乐厅、‘歌剧院’”[③]。

澳门教育暨青年局主办的《教师杂志》是探讨学校教育的学术园地，本年度发表了一些音乐教师的研究文章，涉及中学音乐教学评量方式改革、[④] 奥尔夫音乐教学法与澳门儿童音乐教学结合的

① 李宏君：《澳门与中西音乐文化交流》，澳门《文化杂志（夏季刊）》，2007年总第63期，第19—40页。

② 李观鼎：《一个澳门的国际文化品牌：澳门国际音乐节二十年》，澳门《文化杂志（夏季刊）》，2007年总第63期，第41—54页。

③ 余三乐：《北京天主教南堂在中西交流中的文化功能》，澳门《文化杂志（冬季刊）》，2007年总第65期，第139—166页。

④ 陶然：《中学音乐课程中的多元评量》，澳门《教师杂志》2007年第17期，第64—65页。

本土化实践、[1] 学校合唱教学的成效得失、[2] 不同类型特殊儿童学习音乐的特质和应对方式、[3] 流行歌曲对小学生的影响及对应措施[4]等。

《澳门日报》对本地音乐信息的报道不遗余力，尤其是其“文化演艺版”与“文化教思版”，是澳门人士发表文化艺术见解的园地。“文化演艺版”长期密切关注澳门本土的文艺演出，一些具有学术见解的评论文章对促进澳门文化演艺健康发展功不可没。陈远的“第二十一届澳门国际音乐节随笔”系列乐评；戴定澄[5]对澳门乐团“中国作品室内音乐会”的评价，充分肯定了这场音乐会对关注澳门本土音乐生态发展的文化与学术意义，也中肯地指出了其中的不足。而其由澳门乐团新乐季开幕音乐会引起的有关明星效应、听众的剧场表现、音乐会的曲目编排以及郎朗与李云迪的比较等思索也发人深省；[6] 代百生就澳门社会音乐文化生活的亲历感受指出，“文化沙漠”不是澳门的社会文化生活现实，而是一些人没

① 王秉正：《创意活泼的奥福音乐教学法——奥福音乐教学法应用于澳门儿童音乐教学之探讨》，澳门《教师杂志》2007 年第 17 期，第 66—71 页。

② 罗槐玉：《合唱学习中的成效得失：以慈幼中学（小学部）合唱团为例》，澳门《教师杂志》2007 年第 19 期，第 74—78 页。

③ 李敏明：《不同类型特殊儿童学习音乐的特质和应对方式》，澳门《教师杂志》2007 年第 18 期，第 72—76 页。

④ 郑珊珊：《香港流行歌曲对澳门高小学生的影响——兼谈音乐课的因势利导》，澳门《教师杂志》2007 年第 16 期，第 80—85 页。

⑤ 戴定澄：《一场关注音乐生态的音乐会》，《澳门日报》2007 年 6 月 21 日第 F02 版。

⑥ 戴定澄：《李云迪·听众·曲目及其他》，《澳门日报》2007 年 10 月 4 日第 E03 版。

有形成普遍的“文化消费观念”[①]；李宏君[②]撰文介绍民族音乐家吕文成，认为将其只定位为“粤乐宗师”并不合适，而是堪与刘天华、阿炳一样的著名民族音乐家、胡琴大师；李宏君还先后撰文评价中国新音乐路在何方[③]以及在肯定教青局“中学生普及艺术教育计划”特邀香港中乐团来澳举办音乐会的同时，中肯地指出艺术教育应注意实际效果；[④] 任怀歆从澳门道乐团道教音乐会评价分析澳门道乐的基本特色；[⑤] 陈畅坚接连发表两篇文章，分别介绍了台湾、香港和澳门的华语流行基督教音乐[⑥]以及流行基督教音乐在世界范围内的发展状况[⑦]等。《澳门日报》发表的有关音乐的人物专访与报道包括：中央戏剧学院副院长廖向红[⑧]、新加坡华乐团指挥家叶聪[⑨]、作曲家与指挥家刘文金[⑩]、指挥家石信之[⑪]、南音表演

① 代百生：《“文化沙漠”与文化消费》，《澳门日报》2007年8月8日，第E02版。

② 李宏君：《高胡一代宗师、民族音乐丰碑——民族音乐家吕文成》，《澳门日报》2007年3月29日，第E01版。

③ 李宏君：《中国新音乐路在何方——观“中国作品系列管弦乐音画”》，《澳门日报》2007年2月1日，第D03版。

④ 李宏君：《艺术教育应注意实际效果——观“香港中乐团音乐会”之随想》，《澳门日报》2007年1月17日，第D03版。

⑤ 任怀歆：《濠江道韵翻新曲——听“澳门道乐团道教音乐会”有感》，《澳门日报》2007年5月3日，第E03版。

⑥ 陈畅坚：《华语流行基督教音乐》，《澳门日报》2007年9月6日，第E03版。

⑦ 陈畅坚：《流行基督教音乐》，《澳门日报》2007年10月25日，第E03版。

⑧ 孑孓：《民族·音乐剧·澳门——访中央戏剧学院副院长廖向红》，《澳门日报》2007年11月8日，第E03版。

⑨ 乐梅：《鱼尾狮传奇与多元澳门——新加坡华乐团音乐总监叶聪谈传统与创新》，《澳门日报》2007年10月12日，第E01版。

⑩ 许文权：《著名作曲家指挥家刘文金：雅俗共赏求共鸣》，《澳门日报》2007年7月17日，第B02版。

⑪ 陈虾：《音乐达人快乐梦——专访著名指挥家石信之》，《澳门日报》2007年9月27日，第F03版。

艺术家区均祥[①]、台湾音乐人雷光夏[②]等。

澳门本土的其他出版物也刊发了音乐研究文章或音乐人专访。澳门理工学院出版的《杰出历史人物与澳门》中收入对人民音乐家冼星海的生平介绍与艺术评价的文章，[③]《澳门理工学报》发表有关德彪西钢琴序曲中的调形态的研究；[④]《澳门历史研究》发表有关葡萄牙传教士徐日升在澳门及中国内地的活动、历史贡献的文章；[⑤]《新生代》发表对澳门本土作曲家莫健儿的专访文章；[⑥]《终身学习》发表对本土流行音乐家云超的人物介绍。[⑦]

澳门理工学院艺术高等学校音乐课程本年度有17位毕业生获得学士学位。由于该课程一贯的严格标准，其毕业生的学士学位论文有相当部分达到一定水准，尤其难得的是大部分论文与澳门本土音乐文化及音乐教育紧密相关，可以说对促进澳门音乐文化的全方位研究提供了一些宝贵的初始资料。这些论文包括：陈青云的《澳门道教礼仪科仪及其音乐表述——以吴炳鋕家族为例》、林建基的《澳门菲律宾少数族裔音乐文化活动初探》、宋慕嫦的《澳门神功戏初探》、苏乐文的《澳门本地流行曲的定位及发展方向初

---

① 佚名：《民间艺人区均祥特写，且听澳门男人的“声音”区》，《澳门日报》2007年11月18日，第E06版。

② 吴子婴：《声音·电影·文学·音乐——专访雷光夏》，《澳门日报》2007年9月6日，第E03版。

③ 王元周：《梦回故里——冼星海》，徐凯、宋柏年等主编：《杰出历史人物与澳门》，澳门：澳门理工学院，2007年5月。

④ 邓凯文：《德彪西钢琴序曲中的调形态：表现形式之探讨》，《澳门理工学报》2007年第1期，第126—135页。

⑤ 吴艳玲：《葡萄牙传教士、外交家、音乐家徐日升》，《澳门历史研究》，2007年第6期，第103—112页。

⑥ 李卉茵：《像哲学家般思想，像音乐家般读书——作曲家莫健儿的读书心得》，[澳门]《新生代》2007年第31期，第64—68页。

⑦ 庄臣：《云超：澳门原创音乐先锋》，澳门《终身学习》2007年第11期，第17—20页。

探》、徐秀芳的《澳门本土葡国土风舞音乐初探》、黎淑贞的《澳门幼儿教育现况及应对方式探究》、罗槐玉的《澳门小学校合唱团的经营发展及教育功能研究》、冯韵桦的《澳门小学音乐教学中的世界音乐元素：其现况及后续发展建议》、李佩明的《论“感知”在小学音乐教学课堂中的作用》、许淑华的《对澳门初小音乐教材本土化的思考》、梁虹珊的《探讨现代音乐运用于现时澳门小学音乐教学之现况及其价值》、洪伟文的《探讨木笛在学龄前儿童器乐学习的适用性》、Maria Assunta Leung 的《音乐培训功能在澳门天主教会“欢呼歌咏团”的实施》、李智隆的《在澳门中学推行以“中华文化为母语的音乐教育”的可行性研究》、梁沛文的《在澳门小学推行并普及管乐团的可行性研究》、马蕙慈的《幼儿粤剧教学的可行性探讨——两所澳门幼儿园粤剧表演的个案研究》、沈志晞的《二十世纪以内澳门圣若瑟修院音乐活动之初探》。

此外，澳门大学图书馆建立了电子资源库“澳门音乐人资料库”，包括“澳门音乐人”、“澳门歌手”、“澳门粤曲艺人”、“澳门专辑”（原创音乐），为系统收集与保存澳门本土音乐资料迈出了开创性的步伐。

作为国际都市，澳门当代城市音乐生态极其复杂。除了本文主要谈及的西方艺术音乐、中国民族音乐以及当代流行音乐，还包括以多样的形式、丰富的内容流传在民间的音乐（含宗教与世俗音乐）。澳门民间的音乐大多具有丰厚的历史背景和独特的发展线索，如宗教领域的各类仪式音乐、世俗领域的民俗音乐、戏曲音乐、葡语族群音乐、早期渔民歌曲。上述领域的民间的音乐是澳门多元文化最本土的部分，不少还具有很高的学术存留价值。可惜它们由于缺少专门的学术研究与传承推广，目前基本处于自生自灭状态，期待着学者的研究与有识之士的保护。

资料汇编

音乐活动纪事
音乐比赛评奖
博士论题
音乐演出情况
音乐出版档案

2007年音乐活动纪事

张春香 辑

一月

1月3日 由中国文联“送欢乐、下基层、促和谐、树新风”活动的启动仪式和首场演出在唐山影剧院大厅举行。参加本次演出的有：宋祖英、阎维文、郁钧剑、殷秀梅、戴玉强、姜昆、刘兰芳、杨丽萍等。

1月5—6日 来自德国的SK合唱团在北京音乐厅演出两场“欧洲经典合唱艺术”音乐会。

1月5日 著名音乐家黎英海在北京逝世，享年80岁。

1月5日 由甘肃省文联主办，省、市音协和二胡学会承办的“二胡专场新年音乐会”，在兰州金城大剧院举行。

1月10日 中央音乐学院音乐学系建系50周年纪念活动之际，徐小平“音乐学基金会”成立仪式在中央音乐学院举行。

1月11—17日 中国音乐家协会代表团一行10人受台北艺术家文教推广基金会邀请赴台湾进行采风创作和音乐交流活动。

1月12日 厦门爱乐乐团在厦门音乐岛·爱乐厅演奏马勒《第四交响曲》，指挥林涛。

1月13日 谭盾创作的中国歌剧《秦始皇》，在美国纽约大都会歌剧院

首演。

1月13—14日 为纪念莫扎特诞辰250周年“2006莫扎特年”，钢琴家秦川在中山音乐堂和上海东方艺术中心举办闭幕式钢琴专场音乐会。

1月13—14日 “女子十二乐坊”贺新春，在北京保利剧院演出两场：新年音乐会和新春音乐会。

1月16日 由安徽省音乐家协会、安徽省文化厅等联合开展的安徽省“徽风皖韵”新民歌作品征集评比在合肥举行。同时还举行了“安徽省第二届音乐论文评选”的颁奖仪式。

1月18日 中国人民武装警察部队政治部文工团，在人民大会堂上演“2007‘中航技之春’音乐会”，歌唱家蒋大为、戴玉强、王霞应邀参加演出。

1月21日 中国音乐家协会六届主席团第六次会议在北京召开。

1月21日 中国爱乐乐团在北京保利剧院举行音乐会，大提琴家王健担任独奏，艺术总监余隆执棒指挥。

1月21—23日 中国音乐家协会艺术家慰问团赴天津大港油田进行“送欢乐、下基层”慰问演出。

1月26日 《中国音乐信息报》改版为《中国艺术报·中国音乐》公开发行。

1月26日 中国音乐家协会与中央电视台、总政歌舞团及香港中华文化总会联合举办的“祖海香港‘好运来’大型演唱会”在香港亚洲国际博览馆举行。

1月26日 魅力新民歌合唱音乐会，在北京民族宫大剧院举行，指挥王燕。

1月29日 钢琴演奏家郎朗在纽约曼哈顿举行小型演奏会，宣传他个人中国音乐专辑《黄河之歌》。

1月29日 由上海音乐学院和广东省云浮市联合创作的大型音乐剧《六祖惠能》在广东省新兴县上演。该剧实现了我国音乐剧与佛教人物题材的第一次结合。

1月30—2月14日 中国音乐学院华夏民族乐团赴欧洲六国七个城市巡演。

二月

2月1日 来自两岸三地的一千五百多名中小学生，相聚在香港伊丽莎白体育馆。参加第三届“金紫荆大联欢”全国少年儿童合唱比赛，共贺香港回归十周年。

2月3日 中国音乐家协会、中国唱片总公司、内蒙古自治区政府共同举办的“2007维也纳·中国新春音乐会”在维也纳举行。

2月7—17日 北京市少年宫民乐团应澳大利亚南威尔士州皇家音乐学院邀请赴澳举办民乐专场音乐会。

2月10日 北京太阳乐团应上海东方艺术中心邀请在上海音乐厅，举行“东方市民音乐会”。

2月10—30日 浙江民乐团赴荷兰、丹麦、德国、瑞典等国进行友好演出，演出共计13场音乐会。

2月12—24日 俄罗斯芭蕾舞剧院来北京演出5部全本芭蕾，分别是《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《堂吉诃德》、《吉赛尔》。随俄罗斯芭蕾舞剧院一同来京的还有俄罗斯交响乐团，为京城观众奉上一场精彩的“新春音乐会”。

2月17—22日 在海南三亚举行为期6天的首届海南（三亚）国际音乐节。本届音乐节共有4场演出：“除夕大型沙滩狂欢夜”、“南山祈福夜”、“专场音乐会”、“新春音乐会”和“闭幕式综艺焰火晚会”四部分。

2月18日 艺术家马梅、刘珊和金永哲组成的“美声国际三人行”应新西兰奥克兰市政府及中国驻奥克兰总领事馆邀请，参加在新西兰亚太文化交流中心举办的“奥克兰中国新年音乐会”。

2月18—19日 由中国京剧院老中青三代京剧名家，李世济、张学津、冯志孝、张连祥、叶少兰等举办的“2007年名家名段大型新春演唱会”，在中山公园音乐堂上演。

2月21—22日 小提琴演奏家盛中国，在中山公园音乐堂演出“黄河·梁祝——华人经典协奏曲新春音乐会”。

2月27日 意大利著名的佛罗伦萨五月歌剧院合唱团，在北京保利剧院上演意大利歌剧经典唱段。

2—6月 中央音乐学院举办2007年“帕拉天奴杯”第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛。

三月

3月2日 中国音乐家协会在首都大酒店举行“2007首都音乐界新春联谊会”。

3月5日 以“盛世经典，和谐安康”为主题的大型交响音乐会在陕西省安康市举行。音乐会由安康市文化文物局主办，安康市陕南民间艺术社承办，陕西省乐团演出。

3月8日 华语音乐制作人、乐评人、唱片公司高层及歌手齐聚北京，举办“振·兴——音乐风云榜年度论坛”。

3月8日 由河南省开封市歌舞剧院改编的歌舞剧《清明上河图》在北京天桥剧场演出。

3月11日 北京交响乐团在中山音乐堂举行音乐会，以“意大利”为题，华裔指挥家朱晖和北交的艺术家们联合演出。

3月11日 兰州舞剧《大梦敦

煌》在西班牙巡演。

3月12—18日 广州交响乐团在星海音乐厅举办7天交响乐演出，邀请中山大学、华南理工大学等10所高校的师生免费欣赏，张国勇、李心草指挥并讲解。

3月16日 深圳交响乐团在深圳市少年宫剧场举办新春后——“交行之夜”音乐会，青年指挥家杨洋执棒。

3月15日 首届山东省农村文化艺术节民间吹打乐决赛在“中国唢呐之乡”嘉祥县举行。

3月17日 由中国文联演艺中心联合全国7家昆剧院团及中国京剧院、北京京剧院、中国戏剧学院等共同打造“百花芬芳——京昆系列演出季”在民族文化宫大剧院上演，共演出19场。

3月17日 中国交响乐基金会第三届理事会2007年年会在北京召开。

3月18—26日 受中宣部、中央文明办、文化部、财政部等部委的委托，中央歌剧院赴新疆进行慰问演出，分别在昌吉、石河子、克拉玛依、伊犁、博乐、独山子和乌鲁木齐7地演出，该院指挥家许知俊全程执棒。

3月21日 第37届贝尔格莱德青年音乐家长笛比赛开幕式在贝尔格莱德市中心科拉拉茨基金会音乐厅举行。

3月23—31日 由浙江歌舞剧院13位民乐女演员组成的“彩蝶女乐”赴日本静冈县参加“浙江省·静冈县结好25周年庆祝活动”。

3月24日 珠江电影乐团在广州星海音乐厅举行交响乐普及音乐会。

3月24—4月1日 周未忻荣获弗吉尼亚韦林国际钢琴比赛中级组独奏项第一名。

3月28日 由广东省人民对外友好协会、日本兵库县国际交流协会、星海音乐厅和广东歌舞剧院民族乐团共同举办的“高山流水会知音——中日民族音乐家交流音乐会”在星海音乐厅举行。

3月30日 钢琴神童刘扬子在深圳大剧院举办专场音乐会。

3月 中国交响乐基金会第三届理事会年会在京召开。

3月 莫斯科国立柴可夫斯基音乐学院院长 TigranA. Alikhanov 教授到天津音乐学院访问。

四月

4月1日 北京音乐家协会在京召开第四届理事会第6次会议。

4月1日 庆贺吴祖强先生80寿辰，中央音乐学院出版社出版《吴祖强——七老八十集》。

4月5日 指挥家胡德风因病逝

世，享年81岁。

4月4—6日 应中日音乐文化研究中心和上海音乐学院音乐学系之邀，国际著名民族音乐学家、日本大阪大学名誉教授山口修来华举行为期三天的“高峰学术论坛”系列讲演。该活动共分学术演讲、工作演习及讲演音乐会三部分内容。

4月6日 深圳交响乐团在深圳大剧院音乐厅演出“俄罗斯作曲家鲍罗丁专场”，指挥卞祖善。

4月6—7日 中国音乐家协会与法国贝藏松国际青年指挥大赛组委会共同主办的第50届法国贝藏松国际青年指挥亚洲地区预选赛在中央音乐学院举行。

4月8日 挪威指挥家E.J.默斯特执棒挪威交响乐团，在中山音乐堂演出。

4月8—30日 厦门爱乐乐团赴欧洲进行为期23天的访问及巡回演出。特邀美国帕尔曼先生担任指挥。

4月10—13日 中国以“非物质文化遗产”为主题，首次赴日本东京国立剧场举办“中日文化体育交流年”，中国非物质文化遗产保护中心主任田青出任艺术总监。4月16日至20日在法国巴黎展出音乐、戏曲、美术等实物展品八十余件，图文展板120块。

4月10—15日 由中央音乐学院音乐学研究所和南京艺术学院音乐学研究所共同主办的首届“全国音乐学博导论坛”在南京艺术学院和江西三清山举行。

4月12日 为庆祝北京国际音乐节创立10周年，北京日报报业集团、中国艺术研究院、北京国际音乐节基金会联合主办的“传承·传扬·传颂——纪念北京国际音乐节10周年”研讨会在京召开。

4月12日 由文化部、教育部、财政部、共青团中央、国家广电总局、中国文联、北京市人民政府等七部委联合主办，中央电视台和中国音协共同承办的“全国少儿歌曲电视演唱大赛”在京正式启动。

4月12—18日 中国音乐家协会与加拿大20世纪歌舞剧院联合主办了第三届国际声乐比赛中国选拔赛暨大师班。

4月15日 由上海精神文明办与上海音乐学院联合主办的“陆春龄教授艺术生涯80周年”音乐会在贺绿汀音乐厅举行。音乐会后，陆春龄艺术生涯80周年学术研讨会在东方艺术中心的海纳百川厅举行。

4月16—17日 中国武警文工团在保利剧院演出《我为祖国站岗》大型男声合唱交响音乐会，郑健担任指挥。

4月16—20日 由上海音乐学

院、台湾博得乐器行联合主办的大型“古董名琴名弓专业展——2007上海名琴鉴赏会”，在上海音乐学院举行。

4月17日 北京交响乐团与EMI唱片公司合作录制的全套双碟CD唱片，在北京华侨大厦举办首发式。

4月20日 中国音乐家协会与文化部、财政部、教育部、国家广电总局、共青团中央、中国文联、北京市政府等七部委组织《中国少儿歌曲创作推广计划》系列活动——“谷建芬古诗词歌曲进校园”主题教育活动。

4月17—20日 现代打击乐大师罗伯特·冯·赛斯来中央音乐学院、中国音乐学院讲学。

4月20—23日 由文化部文化市场发展中心、湖南省文化厅、长沙市人民政府联合主办“2007中国演出娱乐博览会暨歌厅文化节”在湖南长沙红星国际会展中心举行。

4月21日 中国专业音乐院校音乐教师培养发展状况专题研究会议召开。这次会议是全国教育科学“十五”规划国家教育部重点课题——“音乐教师培养国际比较研究”的子课题项目。

4月21—25日 中国音乐家协会西方音乐学会西安2007年第二届年会在西安音乐学院召开，年会议题是“西方音乐作品的解读——历史、分析、批评、方法”。

4月24日 西安音乐学院长安古乐研究所挂牌成立，研究所的前身是该院的“长安古乐学社”。

4月26日 第六届中国音乐金钟奖新闻发布会在北京首都大酒店举行。

4月27—30日 由郑楠、宋小明、孟庆云、戚建波等词曲作家组成的中国音协采风团赴浙江宁波进行旅游歌曲采风创作活动。

4月28日 为庆祝内蒙古自治区成立60周年，在人民大会堂演出大型民族曲艺音诗《草原传奇》。

4月28—5月13日 2007年“上海之春”国际音乐节，贯穿五一长假，共有8大项主体活动，演出音乐会三十余台。

五月

5月1日 上海音乐学院联合静安区文化局、绿化局在静安公园举办公益演出“纪念蔡元培创办上海音乐学院80周年广场音乐会”。

5月1—4日 “绿色与和平”迷笛音乐节，在北京海淀公园举行。

5月1—7日 “武汉国际音乐节·2007钢琴”是武汉市首次主题音乐节，集国际音乐艺术交流和钢琴教学于一体，包括48场钢琴艺术大师班、6场钢琴独奏音乐会、4场专题讲座。

5月3—7日 由中国艺术研究院中国非物质文化遗产保护中心、江苏省文化厅和常熟市人民政府共同主办的“首届中国古琴艺术节”在常熟举行。

5月5日 由陈其钢创作的《蝶恋花》在上海音乐学院贺绿汀音乐厅演出，陈燮阳指挥。

5月9—12日 “陕北民歌研讨会暨陕西省音协工作会议”在陕西省榆林市召开。

5月10日 四川音乐学院廖昌永声乐大师工作站成立。

5月10日 《六祖惠能》这部2006年10月推出的音乐剧首次在上海公演，也是该剧参加上海国际音乐节的主打作品。

5月12日 中国音协与中央音乐学院在京联合举办“吴祖强教授八十寿辰暨从乐从教六十周年庆祝活动”，在中央音乐学院举行。

5月13日 中国音乐学院密云教学实习实践基地挂牌仪式在密云文化活动中心广场举行。

5月14日 “龙之吟——中央音乐学院诗词吟唱社”邀请于闽梅博士在中央音乐学院举办系列讲座。

5月15日 “2007沈阳中外音乐文化交流展”在沈阳音乐学院音乐厅举行。本次交流展至6月22日结束，共举办24场音乐会。

5月17—20日 中国音乐家协会管乐学会小号联合会成立大会暨2007第二届中国国际小号艺术周，在中国人民解放军军乐团举行。

5月18日 中央音乐学院与美国密苏里大学音乐学院签订交流协议，并举行斯诺奖学金颁奖典礼。

5月18—20日 中国音乐文学学会2007年（荆州）年会在湖北荆州举行。乔羽当选中国音乐文学学会终身主席。

5月22—28日 应韩国城南文化基金会邀请，沈阳音乐学院青年交响乐团赴韩国参加“第一届城南国际青年交响乐团节”。

5月23日 歌唱家宋祖英获美国肯尼迪艺术中心国际艺术委员会颁发的国际艺术金奖。

5月25日 “云岭风情——郭亨基与中国人民大学青年民族乐团专场音乐会”在北京音乐厅举行。

5月26—6月3日 2007年北京现代音乐节在中央音乐学院举行，内容包括近40场风格不同的精彩演出、二十余场专题讲座，以及“传统音乐与未来”、“全国管弦乐配器法教学”和“聚焦20世纪伟大作曲家勋伯格”3个专题研讨会。对“当下存活着的音乐”的整体关注是本届音乐节的看点。

5月29日 为庆祝《音乐生活》

创刊50周年暨《音乐生活50周年》大型纪念集出版座谈会，在沈阳召开。

5月29—6月1日 由上海音乐学院主办、现代器乐打击乐系承办的“2007年首届全国音乐院校双排健（电子管风琴）专业发展研讨会”在上海音乐学院召开，全国各地近三十五所音乐院校、特约单位6家。研讨会对电子管风琴专业在高等音乐教育中的专业定位及发展规划作了专题报告。

5月30日—31日 第二届亚太音乐MusicMatters周年论坛在香港举办。

5月 人民音乐出版社出版的《中国当代作曲家曲库》，首批推出15位作曲家的15部交响音乐作品。该院杨立青、何训田、贾达群、朱世瑞4位作曲家作品入选。

六月

6月1日—2日 “《中国音乐年鉴》第11届学术研讨会暨江苏音乐文化课题研讨会”在南京师范大学音乐学院召开。

6月9日 “河北省非物质文化遗产展演专场晚会”在河北大戏院举行，节目有民间舞蹈、民间音乐、戏曲、曲艺等。

6月9日 中国音乐学院山西省左权县科研实践基地启用。

6月12日 2007年国家基础教育音乐课程标准修订学术研讨会在青岛大学举办。

6月13日 上海音乐学院为纪念我国第一代小提琴家、小提琴制作家、音乐教育家谭抒真先生诞辰100周年，在贺绿汀音乐厅举办座谈会。

6月13日 第十三届柴可夫斯基国际音乐大赛在莫斯科举行，有13个国家196名选手参赛。本次大赛共分四个参赛项目：钢琴、小提琴、大提琴和声乐。

6月14日 四川音乐学院专场音乐会在中央音乐学院举行。

6月15日 第三届中国作曲博士作品音乐会在深圳大剧院音乐厅举行，夏小汤担任指挥。

6月15—18日 中国音乐家协会大提琴协会学术研讨会在上海召开。

6月16日 由中国文联、中国音乐家协会、太原市委共同主办的“谐音和韵——民族交响音乐会”在北京保利剧院举行。

6月16—17日 中央音乐学院联合西安音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所等单位，举办了纪念程懋筠逝世50周年系列学术活动。

6月17日 上海音乐学院本科学生沈洋，获2007年卡迪夫世界歌唱家大赛“水晶奖”。

6月18—28日 首届中国重庆文化艺术节在重庆市朝天门广场举行。本次艺术节共演出56场，涵盖了歌舞、舞剧、芭蕾、交响乐、京剧、昆曲、川剧等。

6月23日 中国音乐家协会与中国电影家协会、中国文联演艺中心联合主办“银幕上的歌”——红色经典演唱会，在民族文化宫举行。

6月24日 《湘魂——白诚仁声乐作品音乐会》在中央音乐学院音乐厅举行。

6月24日 钢琴家郎朗和大提琴家马友友被美国纽约卡内基音乐厅列入“2007—2008季度伟大艺术家系列”。

6月27日 上海民族乐团大型多民族器乐歌舞音乐会《锦绣中华》在上海大剧院上演，共有10个少数民族的18位演奏家参加本次音乐会。

6月28日、30日 西安音乐学院音乐厅和西安人民剧院上演大型交响清唱剧《江姐》。

6月 美国俄克拉荷马大学音乐学院院长 Maak. EdwardPaaker 教授到天津音乐学院访问。

七月

7月6日 深圳交响乐团在深圳大剧院音乐厅演出柴可夫斯基专场音乐会，指挥杨洋，小提琴家陈曦担任独奏，演出柴可夫斯基的《第四交响曲》和《D大调小提琴协奏曲》。

7月8日 中国广播电影交响乐团在北京音乐厅演出“爱的致意——纪念埃尔加诞辰150周年交响音乐会”。

7月12日 缪天瑞先生百岁华诞座谈会暨《缪天瑞文存》、《百岁学人缪天瑞》首发式在人民大会堂举办。

7月13日 为庆祝北京申奥成功6周年，由国家体育总局“体育之声”合唱团发起的“激情迎奥运、高唱体育歌曲——体育合唱歌曲展示演唱会”在北京交通大学天佑会堂举行。

7月15日 由国际合唱联盟、广州市少年宫、香港童声合唱协会主办的2007年合唱指挥研修交流营在广州市第二少年宫举办，来自全国各地近二百名音乐指挥教师参加本次活动。

7月9—16日 由中国文联主办、中国文联演出中心、中国音乐会协会、解放军电视宣传中心承办的“革命诗篇——傅庚辰作品音乐会”等8场军旅作曲家作品系列音乐会，在民族文化宫大剧院举行。

7月19日 由中国民间国宝专家评审委员会和《收藏界》杂志社联合举办的征集《国宝》歌曲新闻发布会在人民大会堂举行。

7月21日 “中国交响乐坛2006—2007音乐季”闭幕音乐会在北京音乐厅举行，邵恩任指挥、艺术总监。

7月22日 柏林爱乐铜管乐团一行12人，在中山公园音乐堂举行访华演出。

7月22日 第三届中国广东国际音乐夏令营音乐会“蝴蝶谷”移师星海音乐厅。音乐会共举办3场。第一场“狂恋大提琴”，指挥克劳斯·彼得·弗洛尔；第二场“火热钢琴”，指挥费城交响乐团夏尔·迪图瓦；第三场“感动小提琴”，指挥杨·巴斯卡·托特里耶。

7月24—25日 由深圳交响乐团倾情筹划运作，特邀中央歌剧院在深圳大剧院联袂演出意大利经典歌剧——普契尼的《蝴蝶夫人》。

7月27—31日 第六届中国音乐金钟奖首届合唱比赛在湖南长沙举行，57支合唱团队，三百余人参加了比赛。

7月28日 杨鸿年率中国交响乐团附属少年女子合唱团一行七十余人，赴台湾参加“2007第四届台北爱乐夏日音乐节”，同时进行交流活动。

7月31日 2007年上海国际少年儿童文化艺术节开幕式在上海大舞台隆重举行。来自世界23个国家和地区的54个儿童艺术团体近两千名小演员，表演了不同文化风格的音乐歌舞。

7月 2007年CCTV民族器乐电视大赛启动，比赛持续4个月时间。

八月

8月 歌唱家李双江主编的《中国人民解放军音乐史》、《中国人民解放军音乐经典文献库》和《军歌如潮——李双江军旅歌曲六十首》于八一前夕在京推出。

8月2日 纪念徐新逝世一周年活动在北京音乐厅举行。

8月3日 “2007国际萨克斯大师演奏会”在北京中山音乐堂举行。

8月5日 “‘五彩传说’心生态童声嘉年华”在内蒙古呼和浩特首演，8月17—19日，这台节目在北京展览馆剧场演出，这些来自“五彩呼伦贝尔”儿童合唱团的孩子们用5种母语演绎草原的童谣。

8月6—9日 由浙江歌舞剧院、中国民族管弦乐学会竹笛专业委员会、赵松庭笛子艺术研究会和笛友之家网站共同主办2007年首届“松庭杯”中国竹笛邀请赛，在杭州举行。

8月8日 中国爱乐乐团和北京交响乐团为奥运联手在天安门广场举行盛大晚会。

8月11日 2007年大学生戏剧节在北京开幕。

8月14日 周小燕歌剧中心承办的第六届上海国际歌剧大师班，在贺绿汀音乐厅举行结业汇报音乐会。

8月15—17日 河南省首届萨克斯管艺术节在郑州文博广场举行。

8月17日 厦门爱乐乐团第十个音乐季的开季音乐会在厦门音乐岛·爱乐厅拉开帷幕，新任副总监傅人长执棒开幕演出。

8月17—23日 2007年青岛音乐节举办，中国音乐家协会与青岛人民政府联合主办“2007国际音乐大师班”。

8月18日 北京音乐厅假日系列推出“与大师面对面——沈诚、张维良示范讲座音乐会”。

8月20—23日 北京举办2007年中国（国际）单簧管、萨克斯艺术节。

8月21—29日 由指挥家汤沐海挂帅，歌唱家黄英领衔，德国青年交响乐团和上海音乐学院交响乐团联盟的“2007欧洲青年古典音乐节”，将在北京、天津、上海、青岛、南京、无锡6个城市，进行首度中国巡演。

8月22—25日 2007年北京国际长号艺术节在中央音乐学院举行。

8月23—28日 中国音乐家协会与文化部教科司、青岛市人民政府共同主办的“首届全国小提琴考级优秀选手展演比赛”在青岛举行，来自全国的310名业余小提琴选手参加了展演比赛。

8月24—27日 由中国长城学会和陕西省榆林市人民政府共同举办的“榆林·中国陕西民歌艺术节”在榆林举行。

8月25日 由汤沐海领衔的德中交响乐团在上海音乐厅举行2007年古典·欧洲·青年音乐节。

8月31—9月6日 中国音乐家协会分党组书记副主席徐沛东率团赴挪威进行友好访问，并顺访丹麦。

九月

9月1日 中国爱乐乐团新乐季开幕音乐会以叶小纲新创交响曲《巍巍昆仑》在保利剧院开幕，指挥余隆。

9月4—5日 日本近松座在保利剧院演出两场日本歌舞伎《倾城返魂香》、《英执着狮子》，由76岁高龄的坂田藤十郎大师主演。

9月6日 河北交响乐团艺术顾问、首席指挥徐新纪念专场音乐会在省艺术中心音乐厅举行。

9月6日 著名男高音歌唱家卢亚诺·帕瓦罗蒂在他的老家意大利莫德纳家中去世，享年71岁。

9月7日 中国交响乐团新乐季演出在北京音乐厅举行，音乐会定名为“龙声华韵颂神州”，指挥邵恩。

9月7日　不朽的贝多芬“交响音乐会”在深圳大剧院音乐厅举行，钢琴独奏为德国钢琴家希瑞·舒茨，指挥俞峰。

9月8日　北京交响乐团2007—2008年音乐季音乐会在北京中山公园音乐堂举行，指挥谭利华。

9月8—11日　第七届“中日音乐比较国际学术研讨会”在武汉召开，就中日音乐文化发展交流构建学术研究平台，共同推进两国音乐学术研究的发展。近百位音乐专家参加研讨会，共同探讨中日传统音乐的传承、交流、比较及其相关研究等。

9月15—18日　第四届中国广播艺术团“艺术周”在北京展览馆剧院和民族宫大剧院举行。

9月15—16日　作曲家金湘的“歌剧情——金湘歌剧·音乐剧作品音乐会”及“金湘先生音乐创作学术研讨会”在北京音乐厅举行。

9月17—19日　中国音乐家协会六届主席团第七次会议和六届理事会第三次会议在大连举行。

9月18—21日　第二届音乐教师教育研讨会在广州大学举行。来自全国高等院校、中师和基础音乐教育领域的教师、研究人员就教育理念、办学模式、教师培养等问题进行广泛深入的研讨。

9月21日　来自全国9所音乐学院以及首都师范大学音乐学院的作曲系主任齐聚沈阳音乐学院，参加在此召开的第四届全国音乐院校作曲系主任联席会议，就目前音乐院校作曲与作曲技术理论专业的发展问题进行深入的交流与探讨。

9月21日　第10届北京国际音乐节暨第5届北京国际交响乐演出季在保利剧院拉开帷幕，北京市委常委、宣传部部长蔡赴朝主持开幕式，文化部党组书记于幼军致辞，中共中央政治局常委李长春等参加。青年钢琴家郎朗领衔、巴伦博伊母指挥。

9月22—27日　以中国音乐家协会分党组书记、驻会副主席徐沛东为团长的中国音协采风团赴陕西榆林进行新民歌采风创作活动。

9月22—24日　世界民族音乐学会第三届年会在南京师范大学音乐学院举行。

9月23日　郭文景个人作品专场音乐会在保利剧院首演，指挥余隆。

9月25—29日　“2007上海音乐学院国际爵士乐大师班”在上音举行，本次活动是目前国内高规格的爵士乐盛事，邀请了美国的萨克斯大师鲍勃·明哲大师、爵士乐理论家马克·列文大师等，278名来自国内各大院校的学员报名参加。

9月30日　庆祝中华人民共和国成立58周年音乐会在北京中山公园

音乐堂举行。

9月29—30日 由艺术史学者刘恒岳发起召开的“声乐·天津·艺术教育”论坛在天津举行。

9月30—10月7日 中国音乐学院在北京举办“2007北京国际钢琴艺术节”。

9月 秦西炫、秦大平编著的《透视音乐——理解及表演作品指南》由人民音乐出版社出版。

9月 陈元龙策划、王沛主编的《中国花儿曲令全集》由甘肃人民出版社出版。

9月 中国音乐学院等单位决定编辑《马可全集》，预计包括音乐作品、录音录像、文字作品、日记、年表等共10卷，主编李西安，分卷主编有高为杰、樊祖荫、张静蔚、汪毓和、乔建中、王照乾、马海星、马海莹等，整体工作计划分三期完成。

十月

10月9—14日 中国音乐家协会参与承办的“党的旗帜高高飘扬——迎接党的十七大胜利召开大型系列演唱会”在北京民族宫大剧院举行。

10月11—12日 四川音乐学院交响乐团成立庆典音乐会举行。

10月11—16日 中国音乐家协会承办的国际音乐理事会第32届大会暨第2届世界音乐论坛在北京举行，来自38个国家、20个国际组织以及国内的专家学者共一百五十余位代表出席了会议。

10月12—13日 由中央歌剧院创作的《霸王别姬》在北京天桥剧院上演，编剧王健、萧白，作词王健，作曲萧白，导演曹其敬，指挥俞峰。

10月13—17日 2007年武汉国际新音乐节举行。音乐节加强了全国各音乐院校之间、国内与国际间的学术交流，进一步提升了该院形象。

10月15日 作曲家王莘在天津逝世，享年89岁。

10月15—16日 中国乐器协会提琴制作师分会在上海音乐学院举行，选举产生了新一届提琴制作师分会会长郑荃、副会长华天礽、朱明江以及理事和常务理事。

10月16—17日 中国音乐学院主办“庆祝耿生廉教授80华诞暨民歌教学学术研讨会”在京举行。

10月17日 “纪念贺绿汀院长专题报告会”在上海音乐学院贺绿汀音乐厅举行。

10月17日 人民音乐出版社与美国卡尔·菲舍尔音乐出版社（KarlFischerMusic）在“2007年中国（上海）国际乐器展览会”上举行了签约仪式，双方将出版的音乐图书乐谱租赁、原版图书销售的权力同时授予对方代理。

10月18日 “第九届中国上海国际艺术节”举办，四十余个国家和地区演出团体，奉献了92台剧目176场演出，观众超过45万人次。艺术节汇集了捷克爱乐乐团、法国巴黎管弦乐团、新加坡交响乐团、新西兰皇家芭蕾舞团以及西班牙舞蹈巨星萨拉—芭拉斯、匈牙利国宝级歌唱家玛塔—塞巴斯蒂安、著名小提琴家吉顿—克莱默等世界级的名团大师。还首次大规模地聚集了活跃在国际舞台上的华人艺术家，谭盾、郭文景、郎朗、李云迪、谭元元、杨丽萍等华人艺术家纷纷为艺术节献上了自己的最新作品。该届艺术节为期一个月时间。

10月18—21日 世界级长笛大师彼得·路卡斯·格拉夫和詹姆斯·高威分别在北京音乐厅及中山音乐堂上演独奏音乐会。格拉夫于10月19日、22日、24日分别在中央音乐学院、星海音乐学院及香港演艺学院举办大师班。

10月18—22日 中国音乐学院音乐研究所、音乐与智能研究中心主办“2007年国际音乐智能教育研讨暨世界音乐教育之父戈登首次学术访华”研讨会。

10月19日 中国音乐家协会与《中国艺术报》联合举办“抵制网络歌曲恶俗之风，倡导网络音乐健康发展”座谈会。

10月19—20日 北京音乐家协会同北京交响乐团和中央音乐学院联合举办了“永远的春之采——杜鸣心从事音乐创作50周年音乐会暨学术研讨会”。

10月22—28日 2007年北京国际电子音乐节在中央音乐学院举行，音乐节的主题是“声音·奥林匹克”。

10月24日 为纪念国立北京大学附设音乐传习所成立85周年和国立音乐院成立80周年，庆贺中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会成立十周年，中央音乐学院与上海音乐学院、北京大学等单位联合在京举行了萧友梅纪念碑揭幕式暨《萧友梅编年纪事稿》、《萧友梅全集》（第二卷）首发式与纪念座谈会。

10月26—11月1日 第六届中国音乐金钟奖民乐比赛（二胡、古筝）暨2007年中国江苏之乡民族音乐节在江苏南京举行。

10月26日 第十届北京国际音乐节在保利剧院举行闭幕演出，郎朗和巴黎管弦乐团联袂登台，指挥艾森·巴赫。

10月27日 2007年第二届中国·南昌国际军乐节在江西南昌举行。

10月27—28日 由中国传媒大学、南京艺术学院主办，中国音乐家

协会音乐传播学会、南京艺术学院流行音乐学院承办的“2007第三届全国音乐传播学术研讨会”在南京艺术学院举行，来自全国各地音乐传播领域专家学者、师生与新闻出版单位文化传播人士一百多名代表出席会议。

10月27—30日　“上海音乐学院‘钟鼓奖’国际作曲比赛”在上海音乐学院举办。组委会共收到来自欧洲、美洲、亚洲的五十多部交响乐作品。“2007上海音乐学院国际作曲大师高峰论坛”同期举办。论坛题目涉猎当今国际专业音乐创作观念、创作技法及理论研究等各个领域中的最新动向和前沿信息。

10月　上海音乐学院青年作曲家叶国辉应德国青年·欧洲·古典音乐节之邀而作的《晚秋——为交响乐队而作》获大奖。

十一月

11月2日　在日本东京举行的2007年雅马哈双排键电子琴国际大赛总决赛上，来自天津音乐学院的赵伟成获一等奖。

11月2—4日　由中国音乐家协会西方音乐学会发起，郑州大学独家承办的“全国首届外国音乐理论经典论著翻译出版研讨会”在郑州大学召开。来自全国西方音乐史、音乐文献翻译、民族音乐学、音乐美学、音乐作曲理论领域的专家学者与媒体代表四十多人出席议会。

11月4—7日　以中国音乐家协会分党组成员、副秘书长田晓耕为团长的中国音乐家协会代表团赴蒙古共和国进行友好访问。

11月5—9日　第六届中国音乐金钟奖作品奖（声乐、器乐）、理论评论奖、终身成就奖的评选工作在京举行。

11月6日　中国第二届文化创新高峰论坛暨第二届文化部创新奖颁奖仪式，在湖北省武汉市华中师范大学隆重举行。《中国民族声乐教学体系建设》项目获奖。

11月6—9日　由中央音乐学院音乐学系主办的“世界音乐周——暨第二届中非音乐对话”在中央音乐学院举行。

11月7—10日　天津音乐学院青年教师方春月在第十一届希腊国际声乐比赛中荣获第一名。

11月9日　由四川省教育厅、四川省文化厅、四川音乐学院主办，四川音乐学院通俗音乐学院、橙天歌歌数码娱乐公司承办的“2007中国高等艺术院校流行音乐教育论坛”开幕式暨汇报演出在四川音乐学院举行。

11月11—13日　由亚洲艺术教育论坛组委会、中国广播艺术团联合主办，北京蓝谱教育咨询有限公司、

彭弘工作室承办的“彭修文中国民族管弦乐艺术国际论坛”在国家广电总局音乐厅召开。

11 月 14—15 日 由文化部主办的全国第 14 届“群星奖”音乐决赛在湖北省宜昌市五一剧场举行。

11 月 13—15 日 大型藏族原生态歌舞乐《藏谜》在北京保利剧院举行。

11 月 15 日 中央音乐学院与奥地利勋伯格研究中心签订合作协议。内容包括在中央音乐学院建立勋伯格研究中心，两家单位联合主办和组织面向国内音乐院校学生的各类比赛以及大师班讲学、学者互访等。

11 月 20—21 日 韩国首尔爱乐乐团在北京中山音乐堂上演两场“韩国古典音乐之风”，韩国著名指挥郑明勋执棒该乐团。

11 月 21—23 日 第三届全国民族声乐论坛在上海音乐学院召开。

11 月 23—29 日 中国音乐家协会与解放军艺术学院、奥地利维也纳市政厅联合主办的“乘着歌声的翅膀——王莹独唱音乐会”在维也纳金色大厅举行。

11 月 24 日 著名作曲家生茂在北京逝世，享年 79 岁。

11 月 24 日 由北京交响乐团演奏，谭利华指挥的“石夫作品音乐会”在北京音乐厅举行，琴家黄梅、歌唱家柳红玲、王蕾等加盟演出。

11 月 24—30 日 第六届中国音乐金钟奖首届流行音乐大赛总决赛在浙江宁波举行。

11 月 24—12 月 3 日 由朱晖、徐东晓执棒的青岛交响乐团 2007 年“乐动江南”巡回演出在上海、杭州、宁波、绍兴、南京、合肥举行。

11 月 25—27 日 国际佛光会联同南华大学、韩国汉阳大学、东北亚细亚音乐研究所、中国中央音乐学院佛教音乐研究中心、台湾师范大学民族音乐研究所、佛光大学艺术研究所等百位专家学者，在台湾佛光山举行“2007 东亚佛教音乐交流暨学术论坛”。

11 月 26 日 上海音乐学院庆祝民乐系建系五十周年暨纪念沈知白、卫仲乐、胡登跳先生报告会。

11 月 27—28 日 “2007 上海音乐学院国际音乐院校校长论坛”举办，邀请了美国、英国等 11 个国家的 15 所国际知名音乐院校的院、校长，与国内的中央、中国、沈阳、四川、天津、武汉、西安音乐学院以及香港演艺学院的 8 位院长出席这一盛事。

11 月 27—29 日 由武汉音乐学院、中国音乐家协会二胡协会、湖北省音乐家协会联合主办的“纪念黄海怀逝世 40 周年‘新世纪中国二胡艺

术的传承与发展学术论坛'" 系列活动在武汉举行。来自各地的八十余位二胡艺术家、学者参加会议，举办了两场二胡音乐会、4场学术论坛和1场研讨会。

11月28—29日 上海音乐学院举办“2007全国音乐院校第二届复调音乐学术研讨会”。

11月29日 著名作曲家石夫在京逝世，享年78岁。

11月 应美国杨柏翰大学、佛罗里达大学及北亚利桑那大学邀请，刘辉率团赴美讲学、交流。

11月 由中国、美国、日本三国的民族音乐学专家、学者联合开展的国际性民间音乐传承保护项目——中国云南“三江并流”多样性音乐文化纪实考察及其传承保护研究，近日在云南正式启动。

十二月

12月3日 “房晓敏系列音乐会——民族器乐作品专场音乐会”在沈阳音乐学院音乐厅举行。

12月3日 由江苏省委宣传部、江苏省教育厅、南京艺术学院等单位主办的“纪念黄友葵先生诞辰100周年”系列活动在南京艺术学院举行。

12月8日 为纪念王酩逝世10周年，《王酩歌曲选》出版座谈会在北京政协礼堂举行，傅庚辰、张黎、李谷一、关峡、王酩夫人等百余人出席该座谈会。

12月8日 由旅美歌唱家王景彬主编的《全国高等艺术院校声乐教材库》编辑研讨会在中国艺术研究院举行，栾峰、戴玉强等出席研讨会。

12月9日 “施万春影视作品音乐会”在北京音乐厅举行。

12月10日 施万春音乐作品研讨会在北京专家大厦举办。

12月12日 由江苏省委宣传部主办、江苏省演艺集团承办的“悼念侵华日军南京大屠杀30万遇难同胞70周年——大型合唱交响曲《和平祭》”在南京紫金大戏院首演，指挥汤沐海。

12月13—16日 中国歌剧舞剧院演出的大型多媒体歌舞剧《茉莉花》在保利剧院公演。该剧由北京现代人文化传播公司主办，编剧郑天玮，导演郭思达兼任作曲。

12月13—20日 第六届中国音乐金钟奖钢琴、小提琴、声乐（美声、民族）比赛暨第六届中国音乐金钟奖总颁奖晚会在广州举行。

12月14日 为纪念南京大屠杀70周年，厦门爱乐乐团在厦门音乐岛爱乐厅举行“‘中华魂’让历史告诉未来——纪念南京大屠杀70周年”交响音乐会，指挥郑小瑛。

12月15日 台湾音乐学论坛学

术研讨会在台北艺术大学举办。

12月15—16日　中国音乐家协会合唱联盟首届理事代表会暨广东合唱培训基地挂牌仪式在广州番禺举行。

12月17日　澳门中乐团在北京音乐厅上演“澳门印象”音乐会，指挥彭家鹏。

12月18日—2008年1月7日　第七届中央音乐学院音乐节在北京举行。该音乐节创立于2001年，已连续举办六届。

12月19日　“音乐伴我稳健成长——南方基金&KUKE数字音乐图书馆进校园”主题公益活动在京正式启动。

12月21日　广州星海音乐学院五十年华诞，作为建校50周年校庆系列活动之一，举行冼星海雕像揭幕仪式。

12月22日　中国管乐学会2007年会在中国人民解放军军乐团召开。

12月26日　由唐建平作曲，俞峰指挥的《神州和乐》在国家大剧院上演，深圳交响乐团、中央歌剧院合唱团以及弘法寺僧伽合唱团一百八十余人参加了该次演出。

12月　“国际音乐记谱法协会(MNMA)中国分会”筹备会首届学术研讨会在辽宁省鞍山市举办。

中国音乐年鉴·2008·
·音乐比赛评奖·

2007 年国内音乐比赛获奖名单

姚 慧 辑

“徽风皖韵”新民歌作品征集评比

1 月 16 日，由安徽省音乐家协会、安徽省文化厅社会文化处等联合开展的“徽风皖韵”新民歌作品征集评比的颁奖仪式在合肥举行。此次评奖在近 160 件参选作品中评选出了一等奖 2 名、二等奖 4 名、三等奖 6 名、优秀奖 18 名。

首届山东省农村文化艺术节民间吹打乐比赛

3 月 15 日，首届山东省农村文化艺术节民间吹打乐比赛决赛在山东嘉祥举行，嘉祥县农民唢呐艺术团创作编排的吹打乐《求雨》等七个节目获金奖，八个节目获银奖。

第七届帕德洛夫斯基国际钢琴比赛中国区选拔赛

4 月 29 日，由深圳市文化局主办、深圳艺术学校承办的第七届帕德洛夫斯基国际钢琴比赛中国区选拔赛评选结果揭晓，来自深圳艺术学校的薛啸秋夺得桂冠。

2007 年上海之春国际音乐节“圣卡罗杯”钢琴中小型作品比赛

6 月，由上海之春国际音乐节组委会主办，上海音乐家协会、上海音乐

学院、上海音乐出版社承办，上海知音琴行协办的2007年上海之春国际音乐节“圣卡罗杯”钢琴中小型作品比赛的评选结果揭晓。来自中央音乐学院的刘力摘得桂冠，中央音乐学院的崔海峰和上海音乐学院的徐志博获二等奖，西安音乐学院的李村、中央音乐学院的陈思、上海音乐学院的钱慎瀛、杨帆、霍霏霏以及中央民族大学的张难和张朝的六部作品获三等奖。

2007年“帕拉天奴杯”第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛

6月，由中央音乐学院主办、中国演艺设备技术协会及上海超拨乐器有限公司协办、中央音乐学院萧友梅音乐教育促进会与作曲系承办的2007年“帕拉天奴杯”第一届中国音乐创作（钢琴作品）大赛落幕。

获奖名单如下：

成人作品：

一等奖：张朝《皮黄》

二等奖：张笑寒《遗失的日记》、王阿毛《生旦净末丑》

三等奖：王斐南《中国画艺》、于川《盛开的沙罗双树》、董欣宁《谐谑曲》、赵梓翔《动感北京2008》、龚晓婷《即兴曲五首——望舒诗选》

儿童作品：

一等奖：于川《恰央创意曲》

二等奖：丁冕《朝拾花》

三等奖：方崇清《往事2007》

钢琴演奏奖：

一等奖：王笑寒

二等奖：黄亚蒙、于泽南

三等奖：于那、杨晓帆、莫野

儿童钢琴演奏奖：陈浩果、谢子薇

第十一届中国少儿戏曲小梅花荟萃

7月23日，第十一届中国少儿戏曲小梅花荟萃闭幕式在深圳举行。创建

于1997年的中国少儿戏曲小梅花荟萃活动是戏曲梅花奖的重要组成部分，比赛分为京昆组和地方戏组两大类。本次活动的特色是首次将比赛搬进了校园，来自全国19个省市代表队的近九十名选手于7月20日至22日经过三场角逐后，最终共有83名选手被授予“小梅花”称号。

中国音乐金钟奖首届合唱比赛

7月31日，由中国音乐家协会、中共长沙市委、长沙市人民政府主办，中共长沙市委宣传部、长沙市文化艺术界联合会、长沙市文化局、长沙市广播电视局、长沙晚报社协办的中国音乐金钟奖首届合唱比赛在长沙圆满落幕。来自全国26个省市自治区的57支合唱团参加了比赛。最终，湖南知青艺术团合唱团、黄河科技学院艺术学院男声合唱团、广东文艺职业学院合唱团获得金奖，华中师范大学TIANKONG等6支合唱团获得银奖，中国石油大庆石化公司百灵合唱团等9支合唱团获得铜奖，15个推荐单位获得最佳组织奖。

首届“松庭杯”中国竹笛邀请赛

8月6日至9日，由浙江省歌舞剧院和中国民族管弦乐学会竹笛委员会、赵松庭笛子艺术研究会和笛友之家网站共同主办的首届“松庭杯”中国竹笛邀请赛在杭州举行。来自中国各省、香港特别行政区和新加坡、马来西亚的二百多名专业和业余选手参加了比赛。比赛设儿童组、少年组、青年组、海外组4个组别，每组分别设专业组和业余组。经过初、复赛和决赛的比拼，杨岚、韦子东、施慈、刘晓婉、汪悦洲、戚笑瑜、何秉鸿等19人荣获金奖。

首届小提琴考级优秀选手展演比赛

8月27日，由中国音乐家协会、文化部教科司、青岛市人民政府主办，青岛市文化局承办，青岛市文化艺术交流中心协办的首届小提琴考级优秀选手展演比赛圆满结束。经过三天的比赛，在来自全国的三百多名选手中，131人取得决赛资格，10人最终获得金奖。

第二届全国“卡丹萨杯”中国钢琴作品演奏比赛

10月1日至3日，第二届全国“卡丹萨杯”中国钢琴作品演奏比赛的决赛在中央音乐学院附中举行，并于10月4日举行了颁奖仪式。参加评选的评委有：评委会名誉主席刘诗昆，主席杨峻教授和凌远、王建中、赵晓生、周铭荪、张晋、杜泰航、吴元、吴迎等。经过10月1日至3日的三天的决赛，有121名选手获奖，其中14名获得专业组前三等奖，优秀奖4名；40人获得

业余组前三等奖；优秀奖共60人。专业青年组一等奖获得者是北京选手陈子君；少年组一等奖是北京选手赵阳明；儿童组一等奖是北京选手林芃。少年A组是北京选手高克；少年B组是北京选手陈浩果、高克；儿童A组是北京选手齐添羿；儿童B组是北京选手尚晓雯。北京选手陈浩果还获得新作品演奏奖；专业组指定作品及新作品奖由北京选手陈子君、宋海韵获得。

“珠江钢琴杯”全国高校音乐教育专业教师及研究生声乐比赛

10月5日至8日，由中国教育学会音乐教育委员会和广州珠江钢琴集团联合主办的首届“珠江钢琴杯”全国高校音乐教育专业教师及研究生声乐比赛在南京师范大学举行。最终有110名选手进入决赛，并分别荣获一、二、三等奖和优秀奖。此次比赛云集了来自全国三十多个省市一百多所高师及音乐学院师范专业的三百多位选手，是我国目前高校声乐教育状况的一次集中展示。

“贝利尼”国际声乐比赛中国选拔赛

10月22日至28日，第38届“贝利尼”国际声乐比赛中国选拔赛在深圳举行。125名来自国内各音乐院校以及部分从事其他行业的声乐爱好者参加了比赛。这是国际著名声乐比赛首次在中国举行的选拔赛。最终由主席帕斯托莱先生亲自宣布其中12名选手将参加12月份举行的意大利“贝利尼”国际声乐比赛。

“钟鼓奖”国际作曲比赛

10月30日，由上海音乐学院主办、上海重点学科项目和上海文化发展基金会资助的“钟鼓奖”国际作曲比赛在上海音乐厅举行了决赛音乐会暨颁奖典礼。此次比赛有来自欧、美、亚、澳的五十多部交响作品应征，共有中、美、日的《星火燎原》、《漫没》、《风月情》、《风中的曼陀罗》、《乐队组曲“叠韵”之四》、《了歌》等6部作品入围。最终，上海青年女作曲家宋歌摘得了为36岁以下年龄段设立的“春钟奖”，而为36岁以上年龄段设立的“秋鼓奖”空缺。该项比赛是中国首次举办的交响乐国际作品比赛，为上海音乐学院建院80周年扩大影响、增光添彩而设。

2007年CCTV全国民族器乐大赛

11月24日，2007年CCTV全国民族器乐大赛决赛在北京落下帷幕，本次大赛是中央电视台在黄金时段连续现场直播12场半决赛、5场决赛的首场器

乐类比赛，是我国民乐界的一大盛事。本次大赛设置的民乐组合又为比赛平添一个亮点，如上海音乐学院金豈组合演奏的《啊哩哩》、《凤点头》，中央音乐学院阮族组合演奏的《剑器》、《新酒狂》，延边大学艺术学院打击乐组合演奏的《四物乐》，东方神骏组合演奏的《天的祝福》、《龙马彩虹》等。本次大赛报名选手4020名，经过初赛、复赛、半决赛，最终60人（组）进入决赛，其中少年组选手26人，海外选手6人。

拉弦类中青组第一名由王颖以100.04分获得，少年组第一名由王啸以99.38分获得；吹管类中青年组第一名由周艺翔以99.42分获得，少年组第一名由吴冬晓以99.35分获得；弹拨类中青组第一名由苏畅以99.77分获得，少年组第一名由陈妍君以99.54分获得；打击乐类中青年第一名由马琳以99.18分获得；少年组第一名由黄宝铭以98.54分获得；金组合以100.30分的五场决赛最高成绩获得传统组合第一名；东方神骏组合以99.96分获得非传统组合第一名；海外组中青年组第一名由王璎璎获得，钟旺龙获得海外少年组第一名。

中央音乐学院第四届“学院杯”钢琴比赛

12月10日至13日，由中央音乐学院钢琴系主办，雅马哈乐器音响（中国）投资有限公司协办的“纪念斯卡拉蒂逝世250周年——中央音乐学院第四届学院杯钢琴比赛暨2008雅马哈亚洲音乐奖学金选拔”在中央音乐学院举行。最终潘慧娟、徐怡、陈小雨脱颖而出，获得前三名，潘慧娟、徐怡同时获得斯卡拉蒂最佳演奏奖。

第二届“卡丹萨杯”大学生钢琴作品演奏比赛

12月3日，由中央音乐学院钢琴系、卡丹萨文化艺术有限公司主办，《音乐周报》参与媒体协办的第二届“卡丹萨杯”大学生钢琴作品演奏比赛在中央音乐学院演奏厅举行，并于12月7日举办了颁奖音乐会。北京师范大学冯玲获得表演组一等奖，中央音乐学院曾妍获得协奏曲组一等奖。以上两个组别的二、三名均出自中央音乐学院。每两年举行一次的中央音乐学院大学生钢琴比赛主要面对北京市表演专业的大学生。

2007 年国际音乐比赛获奖名单

周函旭 辑

第 11 届东京国际室内乐作曲比赛

1 月 3 日，由国际艺术联盟主办的第 11 届东京国际室内乐作曲比赛获奖作品揭晓，我国青年作曲家郭元的作品：《寒江雪——为长笛、钢琴与大提琴而作》，获佳作奖。

圣彼得堡友好歌手大奖赛

1 月 3 日，由圣彼得堡华侨华人联合会和圣彼得堡中国留学生会联合主办的圣彼得堡友好歌手大奖赛在俄罗斯圣彼得堡市举行了中国、俄罗斯友好歌手大奖赛决赛。

第 49 届格莱美大奖

2 月 28 日，第 49 届格莱美大奖落下帷幕，华人录音师司徒达宏又获得一项大奖，这是他获得的第 5 个格莱美小金喇叭了。

第五届保加利亚国际打击乐比赛

3 月 17 日，在第五届保加利亚国际打击乐比赛中，中央音乐学院本科三年级女生李婉莹荣膺季军。

弗吉尼亚·韦林国际钢琴比赛

3月24日至4月1日，弗吉尼亚·韦林国际钢琴比赛在美国加利福尼亚州帕姆德泽特举行，来自中国上海的13岁选手周末忻获中级组独奏项第一名。

“声乐2007”魔力音乐国际艺术歌曲比赛

4月4日，“声乐2007”魔力音乐国际艺术歌曲比赛在德国巴伐利亚举行。中国旅德男中音歌唱家刘嵩虎在来自世界各地的308名选手中脱颖而出，一举夺冠。这是中国人首次在此类比赛中获奖。“声乐2007”魔力音乐国际艺术歌曲比赛是纯艺术歌曲赛事，参赛作品必须是莫扎特、舒伯特、舒曼以及20世纪60年代后现代作曲家的艺术歌曲。此外，选手还要加唱一个艺术歌曲套曲。

俄罗斯第十五届“美妙歌声”世界大学生国际声乐比赛

4月25日，俄罗斯第十五届“美妙歌声”世界大学生国际声乐比赛在莫斯科结束，天津音乐学院声乐系本科二年级学生张岩，获得本届大赛的第二名。

第七届帕德罗夫斯基国际钢琴比赛中国区选拔赛揭晓

4月29日，第七届帕德罗夫斯基国际钢琴比赛中国区选拔赛揭晓，深圳艺校学生薛啸秋获第一。

纪念鲁宾斯坦国际青年钢琴家比赛

5月2日，在波兰彼德哥什举行的第七届纪念阿图什·鲁宾斯坦国家青年钢琴家比赛落下帷幕，中国选手王诗然夺得第三名。

第三届马尔蒂尼国际声乐比赛

5月18日，第三届马尔蒂尼（MARTINI）国际声乐比赛在意大利曼多瓦（MAN－TOVA）落下帷幕。我国青年女高音歌唱家阮余群、男高音李爽分别荣获第一名和第三名。意大利女中音多娜多·瓦蕾丽娅（TORNA－TOR－VALERIA）和韩国男低音LIM CHAE TUN同获二等奖。

国际艺术金奖

5月20日，歌唱家宋祖英喜获美国肯尼迪艺术中心国际艺术委员会颁发的国际艺术金奖。同时获奖的还有文化部原部长孙家正。

李秀英纽约歌剧院获奖后应邀在美演出

5月26日，4月刚在美国纽约歌剧院获得“斯坦利·托森（Stanley Tauesnd）杰出演员奖的女高音歌唱家、上海音乐学院声乐教师李秀英，应特别邀请在纽约联合国总部参加了“欢迎潘基文秘书长音乐会”演出。

武满彻作曲比赛

5月27日，在第九届武满彻国际作曲比赛中，中国选手方满、吴羿明双双夺季。其中，年仅23岁的中央音乐学院学生吴羿明以三管编制大型管弦乐《梦的回忆》荣获大赛第三名，成为了获该项比赛殊荣的最年轻的作曲家，且打破了此前中国人一直与该奖无缘的纪录。创设于1997年的日本武满彻国际作曲比赛是国际最高水平的35岁以下世界青年作曲家展示才华的重要赛事之一，本届比赛共有42个参赛国，156部参选管弦乐作品，是历年来参赛国与参赛作品最多、竞争最激烈的一次比赛。

卡迪夫世界歌唱家大赛

6月18日，“卡迪夫世界歌唱家大赛”获奖名单在英国威尔士揭晓，来自中国上海音乐学院23岁的沈洋夺得冠军，成为10年后第二位摘得该奖项桂冠的中国选手。

第25届ICOMS作曲比赛

7月初，意大利都灵第25届ICOMS作曲比赛落下帷幕，陈牧声凭其室内乐《梦之边境I》（长笛和竖琴二重奏）获此项国际赛事桂冠。

第六届亚洲“明日之星”音乐大赛

8月25日，由教育部中国教育国际交流协会、中国台湾文化大学艺术学院、香港罗马音乐学院主办的第六届亚洲“明日之星”在新加坡落下帷幕。其中，笛子表演艺术二年级硕士研究生毛宇龙荣获民族器乐青年专业组金奖，古筝表演艺术本科三年级学生刘乐获民族器乐青年专业组银奖，笛子表演艺术本科一年级学生明阳获民族器乐青年专业组铜奖，古筝表演艺术本科三年级学生谢涛获民族器乐青年专业组铜奖，古筝表演艺术本科二年级学生任洲洋获民族器乐青年专业组新作品特别演奏奖。五位选手的专业导师是上海音乐学院民乐系詹永明教授（笛子）和王蔚副教授（古筝）。而来自漳州二中高二年级的许路翎夺得了钢琴F组金奖，成为一颗冉冉升起的琴坛“明日之星”。

第36届维也纳国际青年音乐节

8月29日，在第36届维也纳国际青年音乐节上，兰州一中交响乐团获得铜奖，并在闭幕式上进行现场演出。

第12届维也纳国际吉他比赛

8月26日至9月1日，在奥地利举办的第12届维也纳国际吉他比赛场传来好消息，中央音乐学院吉他专业教授陈志率文化部派出的音乐家小组，取得了全面胜利。该院22岁的许拓获得第二名的优异成绩，该院附中17岁的朱俐颖和13岁的韩国小留学生边保景同时分获第10届维也纳国际青少年吉他比赛第二、三名。

第13届“胜者归来”国际声乐比赛

9月，在意大利那波里举行的第13届“胜者归来”国际声乐比赛（“Ritorna Vincitor” XIIIa Internazionale Concorsodi Canto Lirico）中，中国的男高音歌唱家陈苏威荣获第二名，并获得“拿波里民歌特别奖”，他是自该赛事举办以来第一个获得名次的亚洲选手。

美国Guitar Foundation of America国际吉他大赛

10月16日至21日，美国Gitar Foundation Of American国际吉他大赛在洛杉矶举行。17岁的中央音乐学院附中学生朱俐颖获得18岁以下青年组第二名，13岁的韩国留学生边保景和9岁的中央音乐学院附小学生陈佳迎分别获得14岁以下少年组的第一名和第三名。获该项比赛“特别终身成就奖”和美国华裔协会“华人杰出贡献奖”的中央音乐学院陈志教授应邀担任了此次比赛评委。

德国青年·欧洲·古典音乐节

10月31日，上海音乐学院青年作曲家叶国辉作品《晚秋——为交响乐队而作》获得青年欧洲古典音乐节的桂冠，这是中国作曲家首次在该节获得的最高殊荣。

2007年雅马哈双排键电子琴国际大赛

11月2日，2007年雅马哈双排键电子琴国际大赛（非限定年龄）总决赛在日本东京举行。中国天津音乐学院22岁的学生赵伟成一举夺冠。日本的铃木麻理奈和明石麻裕分别获得二等奖和三等奖。中国选手的获奖打破了日本选手在双排键电子琴领域的垄断地位。在第一轮自选曲和自创曲比赛中，赵

伟成演奏了充满中国民间节日气氛的《欢庆》、巴托克的《乐队协奏曲》和鲍元恺根据民歌创作的同名弦乐曲《走西口》。

乔治·埃乃斯库国际音乐节

11月14日，在罗马尼亚的布加勒斯特举行的乔治·埃乃斯库国际音乐节中，四川音乐学院作曲系留美青年教师胡下欧凭借其作品《幻听第三号——为10位演奏家而作》，从33个国家及地区的二百多部参赛作品中脱颖而出，最终获得该音乐节作曲比赛的唯一大奖（该奖项不设其他名次）。

第七届意大利日瓦国际合唱节

11月21日，浙江知名指挥阎宝林教授率华中师大旭日合唱团在第七届意大利日瓦国际合唱节上，喜获大赛唯一的最高奖项——作品演绎特别奖，并将宗教音乐组以及传统音乐组两项金奖收入囊中。这是我国团队在该项国际赛事中获得的最好成绩。

格莱美“最佳乐器独奏演奏奖”

12月12日，中国钢琴家郎朗，喜获格莱美“最佳乐器独奏演奏奖”(Best Instrumental Soloist）提名，成为入围该奖项的第一个中国人。

第38届“贝利尼”国际声乐比赛

12月17日，在意大利结束的第38届贝利尼国际声乐比赛中，我国著名男高音歌唱家王红星一举夺魁，成为目前在该项国际声乐赛事中取得最高成绩的亚洲歌唱家。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

西周乐悬制度的音乐考古学研究（提要）

博士学位申请人：王清雷
导　师：王子初

在中国文化史上，周代文化占有着极其重要而特殊的地位。特别是西周初期开始建立的礼乐制度，对其后近三千年的中国社会及文化产生了非常深远的影响。其中，乐悬制度是西周礼乐制度的核心内容之一。周代统治者赋予钟磬类大型编悬乐器以深刻的政治内涵，形成了以钟磬为代表、严格等级化的乐悬制度。关于其形成过程，从它的萌芽孕育到略成雏形，从初步形成到发展、成熟，经历了一个漫长的发展过程。西周乐悬制度的形成有着深刻的社会基础，其源头可以追溯到史前时期。龙山文化时代的陶寺铜铃和石磬，可视为后来西周乐悬制度的孕育萌芽。到商代末期，以可悬之钟与可悬之磬为特征的乐悬制度，已成雏形。西周早期，以钟磬为代表、严格等级化的乐悬制度初步确立，并在西周中期得到进一步的发展，至西周晚期臻于成熟。本文着重从音乐考古学的角度出发，对西周乐悬制度作较为系统的考察与研究，借以探索西周乐悬

制度的真实历史面貌，以补文献记载之不足。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生王清雷论文答辩会

答辩时间：2006年4月

答辩地点：中国艺术研究院研究生院

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

项　阳　中国艺术研究院音乐研究所研究员

刘　绪　北京大学文博学院教授

李　岩　中国艺术研究院音乐研究所副研究员

苗建华　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：周　颐　中国艺术研究院

答辩结果：答辩委员会一致通过王清雷论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予王清雷博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

古琴音乐打谱之理论与实证研究（提要）

博士学位申请人：章华英
导　师：王子初
龚　一

古琴音乐的打谱既是一项以复原古曲为宗旨的琴学研究工作，同时又是带有限定性的艺术创造活动。打谱者依据传承下来的古琴曲谱，凭借自身的弹奏经验与艺术诠释而将古谱再现、重建并赋予其生命。打谱的过程，涉及音乐史学、文献学、乐律学、历史学及琴谱考证等学术范畴，涉及指法分类及唐宋元明古琴指法流变之考辨以及指法翻译等诸方面的技术问题。

全文分琴乐打谱理论梳理、琴乐打谱方法探析、前辈琴家打谱个案研究、古琴打谱实证分析四大部分。第一部分通过考察琴乐打谱概念及其由来，传统古琴记谱法的历史变迁，琴乐打谱的学术意义，近代以来琴乐打谱的实践与演变，以期对古琴音乐打谱的相关理论问题进行一些学理层面的梳理与探讨。第二部分为琴乐打谱的方法探析。通过对打谱过程中琴谱版本的选择与研究、琴曲内容与相关人文背景分析、谱字校勘、古琴指法谱字解读与诠释、节奏的处理与安排、琴曲结构布局与旋律发展手法分析、弹奏与定谱七个

部分的探讨，以期对琴乐打谱的方法及相关问题进行分析、探索、归纳与总结。第三部分为前辈琴家打谱个案研究。择取在琴乐打谱方面卓有成就的管平湖、姚丙炎两位前辈琴家，以《广陵散》、《酒狂》等琴曲的分析研究，探讨他们打谱活动的方法和个性风格，总结前辈琴家的打谱经验及示范性意义。第四部分为琴曲打谱的实例分析。以《碣石调·幽兰》一曲，对其版本、乐曲内容、指法处理、节奏安排等方面进行探讨，并对不同琴家打谱的《碣石调·幽兰》作横向比对，以阐述古琴音乐打谱中的个性与风格特征。最后就建立琴乐打谱所应遵循的学术规范以及琴乐打谱之本质问题，提出学术观点。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生章华英论文答辩会

答辩时间：2006 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院研究员（主席）
许　健　中国艺术研究院研究员
郑珉中　故宫博物院研究员
苗建华　中央音乐学院副教授
李　岩　中国艺术研究院研究员

答辩委员会秘书：周　颐　中国艺术研究院

答辩结果：答辩委员会一致通过章华英论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予章华英博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

秩序空间中的仪式性乐班（提要）
——阳高庙会中的阴阳与鼓匠

博士学位申请人：吴　凡
导　师：张振涛
钟思第（Jones Stephen）

山西阳高县北部三镇庙宇及庙会，在20世纪90年代之后迅速复兴。它们的再生是有选择性的、多功能性的，并具有自身恢复与适应调整能力。

阴阳与鼓匠，是当地对于各自以笙管与唢呐为主奏乐器的仪式性民间音乐班社的不同指称。原本具有不同民族特征的乐器，笙管与唢呐，在曾经是多民族交相融合的区域之中相遇，即使经过了数百年的变迁，而今仍能在仪式音乐中看到这种乐器不同来源的痕迹。

阴阳与鼓匠的社会身份首先是普通村民，同时因为乐器演奏、吟诵经文等相关技艺而成为与普通村民相异的仪式执行人。阴阳与鼓匠乐班并非纯粹性的音乐组织，而是活跃在当地庙会及丧葬礼仪中的仪式性班社。作为象征文化，他们连接着村落中的群体仪式与

家族仪式。生活于人生礼仪与社区礼仪之中的阴阳与鼓匠乐班，是与周遭村民精神上互助互惠、经济上接受世俗化集体供养、以家庭经营为主体的艺术班社。

在民间信仰体系中生存的阴阳与鼓匠乐班，由于其功能的同及不同，不仅构筑了村落生活级序，而且，通过仪式过程中的不同角色扮演，演绎了仪式里中间层次的内部细分。其中阴阳所执行的仪式指向更多的是对神灵的偏重，代表着阴阳在秩序空间中的相对核心地位。鼓匠则是促使传统生“变”的因素之一。但其变化显现得颇具隐蔽与微妙：在表面乐曲增减及改变的现象中，实际蕴涵着功能实质的稳定与不变。

阳高县北部阴阳与鼓匠乐班，作为建构秩序空间的中间砖石，连接起秩序性仪式与象征体系主轴中的“神圣”与“世俗”、“神灵”与“村民”的两端，并通过在秩序空间—庙会与丧葬的特定环境中、经由阴阳与鼓匠乐班的音乐建构，用两种功能相近、用法相异的符号共筑了个性化的地方历史。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生吴凡论文答辩会

答辩时间：2006 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：乔建中　中国艺术研究院音乐研究所研究员（主席）

崔　宪　中国艺术研究院音乐研究所研究员

薛艺兵　中国艺术研究院音乐研究所研究员

杨民康　中央音乐学院教授

赵世瑜　北京师范大学教授

答辩委员会秘书：周　颐　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过吴凡论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予吴凡博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

德彪西《佩里亚斯与梅丽桑德》与贝尔格《沃采克》和声比较研究（提要）

博士学位申请人：姜之国
导　师：刘康华

探寻19世纪与20世纪之交音乐中和声思维发展的轨迹是我们理解20世纪以来和声发展的重要方面之一。承袭“色彩性弱功能”的印象主义和声与承袭“力度性强功能”的表现主义和声所走过的不同道路是这一时期和声发展的两条最重要的轨迹。同时这两条轨迹亦是古典大小调体系和声发展到一定程度合乎逻辑的必然结果——从量变逐步积累到质变突破自身局限性。

本文通过对印象主义与表现主义的代表性歌剧——德彪西的《佩里亚斯与梅丽桑德》与贝尔格的《沃采克》的和声研究来管窥古典大小调体系和声瓦解后和声发展的两条不同轨迹，并通过比较研究进一步探寻这两种轨迹的历史继承性以及创新性思维特征与技法特征。

论文的基本结构为：第一章简述这两部歌剧的创作与戏剧、音乐结构；第二章到第四章分别从和声的基本构成成分、和声材料的

相互关系以及音高关系三个方面对两部歌剧进行分别研究和比较研究；第五章是对这两部歌剧的各个主导动机进行和声研究及比较；第六章从美学追求与创作理念上探寻这两部歌剧和声手法的思维根源；最后是本文的结论。

这两部歌剧音高结构的思维与技法对今天的创作仍有着重要的启示。

附：中央音乐学院博士研究生姜之国论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：中央音乐学院

答辩委员会成员：吴式锴　中央音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

杨通八　中国音乐学院教授

杨乃林　中央音乐学院副教授

刘锦宣　中央音乐学院副教授

黄蜀青　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：张　征　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过姜之国论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予姜之国博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

勋伯格的表现主义音乐与视觉艺术之关系研究（提要）

博士学位申请人：班丽霞
导　师：钟子林

奥地利作曲家阿诺尔德·勋伯格（Arnold Schoenberg，1874—1954）是西方现代音乐的领军人物，他先后开创的自由无调性与十二音作曲法引发了20世纪音乐的深刻变革。1908—1922年间，勋伯格在德奥亲历了表现主义的大潮，过人的创造天赋与大胆的革新精神不仅使他成为表现主义的主要创始人，还为他在表现主义绘画领域赢得了一席之地。

表现主义时期也是音乐与视觉艺术联系异常紧密的时期。视听艺术全方位的互动与交融对许多作曲家和画家的创作都产生了重要影响，这在“两栖艺术家”勋伯格身上体现得尤为明显。因此，从视听艺术之关系范畴中研究勋伯格的表现主义音乐，对于深入了解其形成发展、美学内涵、风格特性等具有重要意义。

全文主要由序言、四个章节、结论几部分组成：序言是关于课题研究意义与国内外研究现状的陈述；第一章简要回顾了视听艺术

关系在漫长历史中的发展与演变；第二章分别对表现主义思潮、勋伯格的表现主义音乐与绘画创作、勋伯格与先锋派美术家的关系展开论述；第三章是对勋伯格的表现主义音乐与视觉艺术之间并行互动的关系研究，包括对美学观念、主题内容、表现形式三方面的论述；第四章通过对音乐戏剧《音乐之手》的实例分析，探讨勋伯格的表现主义音乐与视觉艺术交汇融合的关系；结论是对勋伯格的表现主义音乐与视觉艺术之关系的总结，肯定艺术间的互动融合在表现主义艺术发展中的意义。

附：中央音乐学院博士研究生班丽霞论文答辩会

答辩时间：2006 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院

答辩委员会成员：余志刚　中央音乐学院教授（主席）
蔡良玉　中国艺术研究院研究员
李起敏　中央音乐学院教授
姚亚平　中央音乐学院副教授
周耀群　中央音乐学院副教授
朱青生　北京大学教授

答辩委员会秘书：周耀群　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过班丽霞论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予班丽霞博士学位。

中国民族管弦乐队的源流及发展（提要）

博士学位申请人：王 宁
导 师：吴祖强

中国民族管弦乐队在我国兴起，至今已走过半个多世纪。从诞生起，民族管弦乐队经历了很多坎坷，也有过很多改革，伴随她的成长也有众多的音乐作品产生，有很多的评论与研究。对于她的存在和现状也褒贬不一，各抒己见，且观点、意见也不很统一，甚至完全相反。

本文主要探讨的问题是中国民族管弦乐队的源流及其发展。文中所涉及的“中国民族管弦乐队”，是指目前被广泛认同、普及于全国各地及东南亚地区的、由人数众多的不同的吹、拉、弹、打乐器组构成的大型民族管弦乐队。本文分第一篇、第二篇及前言和结论。第一篇主要涉及的是中国民族管弦乐队，包括民族管弦乐队的乐器及其改革、民族民间合奏音乐的历史、民族管弦乐队的形成与历史变革等；第二篇是对民族管弦乐队的目前结构及将来发展的认识和看法及相关的建议等问题。

附：中央音乐学院博士研究生王宁论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：刘　霖　中央音乐学院教授
徐昌俊　中央音乐学院教授
徐振民　中央音乐学院教授
张小夫　中央音乐学院教授
朴东生　民族管弦乐协会一级指挥
刘文金　中国歌剧舞剧院一级作曲

答辩委员会秘书：向　民　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王宁论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予王宁博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

河南笙管乐研究（提要）

博士学位申请人：潘国强
导　师：袁静芳

河南笙管乐是一个有着悠久历史传统的乐种家族，主要流行在豫西、豫中、豫北、豫东地区。蕴涵着宫廷文化、宗教文化、民俗文化等多层面的文化内涵，在传承关系上分为僧、道、俗三个派别。它们在乐器形制、乐队形态、乐谱曲目、宫调体系、演奏风格等方面有着密切的文化联系，既保持着乐种家族的统一性，又因其乐社性质、应用场合、人员构成等各具特点。僧、道派更突出其宗教性，民间乐社则倾向民俗性特征。这些派别与乐社，均具有宫廷音乐的痕迹。

本文由序言、绪论、四个章节和结语组成。

序言和绪论对笙管乐的定义以及中国传统笙管乐研究现状进行了梳理，提出本选题的意义和研究方法，并对中国笙管乐乐种的流布和河南笙管乐的现状做了简要考察。正文的第一章从历史文化角度探索河南笙管乐的形成和发展过程。第二章、第三章通过对河南笙管乐物质型态、艺术特征的分析研究，归纳出乐器、乐谱、乐队，以及宫调、曲体、手法等乐种的音乐艺术表现特征及历史发展

传统。第四章则从河南笙管乐的文化成分和社会功能，考察其与宫廷、宗教、民俗的文化关系。结语部分总结了本文的研究成果，说明河南笙管乐作为一个有着历史文化传统的乐种，是中国传统笙管乐系中的一个重要家族，是中国传统乐种体系中的一个重要组成部分。对其历史流变、文化生态环境、音乐艺术特征的研究，有助于我们对中国整体传统音乐文化的了解与认识，其重要意义是不可忽视的。

附：中央音乐学院博士研究生潘国强论文答辩会

答辩时间：2006 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：田联韬　中央音乐学院教授（主席）

张振涛　中国艺术研究院研究员

景蔚岗　湖南师范大学音乐学院教授

杨民康　中央音乐学院教授

周青青　中央音乐学院教授

褚　历　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：周青青　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过潘国强论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予潘国强博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国大陆高等专业音乐教育体制的发展研究（提要）

博士学位申请人：汤　琼
导　师：汪毓和

专业音乐教育体制对一个国家的音乐文化建设和发展、人才培养的国民音乐教育有着十分重要的意义。中国高等专业音乐教育体制的建立和发展已有近百年的历史，本文通过对20世纪早期中国教育状况和学校音乐教育的问题，以在中国近现代音乐教育史上产生重要影响和作用的音乐教育机构——上海国立音乐院、上海国立音乐专科学校和中央音乐学院为主要研究对象，对不同历史时期中国大陆专业音乐教育体制进行叙述、比较和研究，探讨中国专业音乐教育体制的形成和发展，试图对其进行梳理、分析和论述，为新世纪我国专业音乐教育的发展提供科学的理论依据。

全文由绪论、六个章节和结语组成，第一章对20世纪初中国新型的教育及音乐教育进行了回顾。第二章围绕上海国立音乐院及国立音乐专科学校的培养目标、学制、课程设置等发展变化，论述我国第一所高等专业音乐院校教育体制的特点。第三章主要以重庆

青木关国立音乐院和延安鲁迅文艺学院等院校为主要叙述对象，总结40年代专业音乐教育的发展特点。第四、五、六章按不同的年代主要论述了以中央音乐学院为代表的中国专业音乐教育的经验和特点。结语部分对整个中国大陆高等专业音乐教育体制的发展进行了总结，提出了自己的观点。

附：中央音乐学院博士研究生汤琼论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：王次炤　中央音乐学院教授（主席）

梁茂春　中央音乐学院教授

戴嘉枋　中央音乐学院教授

高健进　中央音乐学院教授

姚思源　首都师范大学音乐学院教授

陈聆群　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：李淑琴　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会1票缺席、4票通过、1票不通过，通过汤琼论文答辩，建议中央音乐学院学位委员会授予汤琼博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

新乐探寻（提要）

——中国现代音乐创作选例研究

博士学位申请人：贾国平
导 师：吴祖强

本文选取目前中国具有一定代表性的三位作曲家：谭盾、叶小纲与郭文景的三部重要作品为主要研究对象，通过对这些作品的多方面分析，揭示其当代作曲技术的运用、创新与音乐语言的构成，探寻其个性化创作的特征，以及归纳总结他们在创作中所显示的我国现代音乐写作的初步经验。

本文以紧扣乐谱与其音响所表达的信息来开展音乐分析工作。对于每部作品，都将根据它自身所具有的独特音乐语言与材料特性进行归纳，发现其内在结构的规范与关联。本文以音乐分析与作品所涉及的技术分析两个层次入手，分别对三部作品进行了研究。在音乐分析中，笔者主要以音乐顺时性的进行为导引，以内部结构为单位，分别描述与分析了音乐材料的组成及音乐内部结构的曲式构成，并且在局部音乐的分析中针对其音乐技术的运用、音乐语言的来源与构成予以论证。在技术分析中主要针对具有结构意义的音高

结构，以及那些在作品中带有创意性与个性化的技术进行分析，并在归纳分析的基础上探讨这些技术在作品中的功能及其对于现代音乐作曲所具有的普遍意义。

附：中央音乐学院博士研究生贾国平论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：叶小纲　中央音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

唐建平　中央音乐学院教授

郭文景　中央音乐学院教授

徐振民　中央音乐学院教授

李西安　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：陈　岗　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过贾国平论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予贾国平博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国钢琴音乐创作“民族化”探索的三个阶段（提要）

博士学位申请人：蒲　方
导　师：汪毓和

中国钢琴音乐是20世纪中国人学习西方钢琴音乐、接受西方专业作曲理论后的成果。自20世纪初开始，随着西方钢琴及钢琴音乐在中国的不断传播和深入，中国钢琴音乐创作始终不断地朝着如何运用西方乐器表达中国人的思想情感，如何表现中国的风土人情、悠久历史的创作方向前进，产生了数量极为可观的具有“中国风格”的钢琴作品，或称为“民族化”的作品。

本文将这种探索的过程纳入到中国钢琴音乐发展的历史之中，并试图从三个历史阶段来探究其发展变化的根源、经验、成果及其他相关情况，以期从多方面对“民族化”的钢琴音乐探索形成理论性的、建设性的结论。

第一阶段（1934—1949）：是中国钢琴音乐“民族化”探索的第一次集中展示和随后的成长过程。

第二阶段（1949—1966）：中国钢琴创作是当时器乐创作中的

"先锋"。在民族化的探索上也特别注重，其中反映多民族风格、多地方特色的钢琴音乐成为当时钢琴音乐民族化探索的重要方面。

第三阶段（1966—1976）：在"文革"这样一个万马齐喑的特殊年代里，钢琴音乐创作以其独特的身份存活着、前进着，特别是20世纪70年代后，中国钢琴音乐从"改编曲"这条道路上取得了突飞猛进的成果，其中对于中国民间音乐的融汇以及中国钢琴技巧语言的探索方面都达到了前所未有的水平。

20世纪80年代以来，作曲家们对于"民族化"的理解在接受了更广阔的西方现代音乐及世界音乐的影响下，出现了与前期差别较大的观念，其作品也直接体现出这样的思想。对此时的中国钢琴作品，笔者认为尚需历史的筛选，故将在今后另立课题单独研究。

附：中央音乐学院博士研究生蒲方论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：梁茂春　中央音乐学院教授（主席）
戴嘉枋　中央音乐学院教授
卞　萌　中央音乐学院教授
陶亚兵　青岛大学教授
张静蔚　中国音乐学院教授
罗新民　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：汤　琼　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过蒲方论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予蒲方博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

18 世纪上半叶意大利正歌剧咏叹调研究（提要）

博士学位申请人：张继红
导　师：沈　旋
杨燕迪

18 世纪的意大利正歌剧是在社会政治、文化生活的要求下，在新古典主义文学思潮和阿卡狄亚学会的推动下，在音乐人才和文学人才聚集的作用下兴盛起来的。在这些条件中成长起来的正歌剧具有严肃的情节、高贵的历史题材和以咏叹调为中心的音乐特征。其戏剧的本质是展现真正的人生悲剧，是专门为音乐而作的戏剧。正歌剧的观念决定了咏叹调的功能。正歌剧咏叹调最重要的功能是表达情感，而不是塑造人物形象。这个功能决定了其音乐的风格特征，人声具有绝对统治的地位，装饰具有与旋律平等的作用。咏叹调的返始结构是在对比之后实现情感的升华。咏叹调的这些风格特征反映了正歌剧传达悲剧精神、表达情感的戏剧观念。在一定历史条件、文艺思潮中产生的音乐体裁体现了它的社会功能，这种音乐体裁特有的规范和准则是为了实现自己的社会功能而产生的。正歌

剧兼具教诲和娱乐功能的特性，决定了咏叹调的抒情性和装饰性风格特征。正歌剧和咏叹调的衰落从本质上是其社会功能丧失的体现。

附：上海音乐学院博士研究生张继红论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：钱亦平　上海音乐学院教授
刘经树　中央音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
倪瑞霖　上海音乐学院研究员
孙国忠　上海音乐学院副教授

答辩委员会秘书：梁　晴　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过张继红论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予张继红博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

江南丝竹与广东音乐在上海的嬗变同异概观（提要）

博士学位申请人：阮 弘
导 师：陈聆群

本文旨在以两大丝竹乐种在近现代大都市——上海嬗变的历史史实为依据，将二者在此过程中所体现出的同异作为典型，探究城市文化对中国传统音乐向近现代化转型的影响，以及传统音乐在现代化城市中以其自身方式生存的深厚内涵和价值。本课题采用了资料的对比分析、实地调查、数据统计、作品分析等研究方式和手段进行综合评论。第一、第二章阐述了江南丝竹和广东音乐的历史沿革。第三章论述了20世纪初期—1949年两大乐种在上海的发展态势，将江南丝竹和广东音乐的主要社团和代表人物、乐队的基本组合形式、登台演出、电台播音和电影配乐、唱片录制、书谱出版物等方面进行对比论述，分析了江南丝竹与广东音乐社团在上海兴盛的原因，以及这两大乐种从文化市场走向文化与商业结合的过程中，所受到的城市文化的影响。第四章论述了江南丝竹和广东音乐在发展过程中的相互交流与影响，并且在音乐创作、乐器的“洋

为中用”、服务于都市文化娱乐生活的功能、演奏艺术的特点、同戏曲曲艺的关系五个方面对比分析了两者此间所体现出的同异。由此，笔者得出了如是结论：相比之下，江南丝竹专业化程度、商业性运行不及广东音乐，而其同乐性与公益性演出始终占据重要地位，这正是其在音乐创作、乐器的“洋为中用”、服务于都市文化娱乐生活的功能方面不如广东音乐的深层原因。虽然在上海城市文化的影响下，无可避免地形成文化与商业的结合，但江南丝竹商业化的脚步显然迈得较为迟缓。第五章论述了两大乐种在新中国成立后的发展态势，分别对20世纪50—60年代、“文革”结束后—20世纪末以及新世纪两大乐种的生存与发展状况进行了具体的调查研究；结语部分笔者对江南丝竹和广东音乐等传统音乐在现代化城市中以其自身方式生存的深厚内涵作了总结并对江南丝竹和广东音乐在新的历史时期继续生存和发展提出一些建议。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生阮弘论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：陈应时　上海音乐学院教授
杨　青　首都师范大学教授
李民雄　上海音乐学院教授
洛　秦　上海音乐学院教授
赵维平　上海音乐学院教授
黄允箴　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：戴　薇　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过阮弘论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予阮弘博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

萨蒂研究：风格、技术与价值（提要）

博士学位申请人：刘　瑾
导　师：沈　旋

在音乐发展的历史上，法国作曲家萨蒂是一个颇具争议的人物。围绕萨蒂而展开的争论主要集中在三个方面：风格、技术与价值。因此，本研究便针对这三个主要问题进行探讨。一是对其风格的定位。萨蒂曾涉足印象主义、新古典主义等音乐流派的创作；还同其他的一些艺术流派——如立体主义、超现实主义等——有过积极的合作；另外，生活的经历也在他的作品中留下了鲜明的痕迹（如玫瑰与十字架音乐、卡巴莱音乐等）。总的来说，萨蒂的音乐创作体现了新古典主义音乐风格与达达主义精神的混成。二是关于萨蒂的技术问题。萨蒂的音乐创作从多个层面体现出了简约的特性。材料的重复与并置、以动机拼装为基础的“发展”手法、预制和弦与和声拼贴、以严密的数理逻辑取代强调戏剧冲突的发展逻辑、质朴简洁的配器手法……种种因素都显示了萨蒂独特的审美观念。萨蒂对这种简洁甚至略显苍白的技术手段的运用不是因为技术上的缺陷，相反，这是一种自觉的、体现了其独特的审美观念的行为。三是关于萨蒂的价值评判。笔者认为，萨蒂的思想观念具有重

要的历史价值。首先，萨蒂为抵抗瓦格纳主义对法国音乐的侵蚀、创作具有法国特色的音乐做出了积极的努力。第二，他像是一个精神上的领袖，对许多著名作曲家产生了巨大的影响。第二，萨蒂是一位勇敢而敏锐的探索者，开创了20世纪许多新的音乐语言，推动了20世纪现代音乐的发展，在承认萨蒂的思想观念的重要性的同时，我们应该看到，萨蒂的作品也具有较高的艺术价值，不应该遭到冷落。无论是他的思想观念，还是他那精致动人的作品，对于法国音乐乃至整个西方艺术音乐的发展而言，都有着永恒的价值。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生刘瑾论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：杨燕迪　上海音乐学院教授
高为杰　中国音乐学院教授
赵维平　上海音乐学院教授
钱亦平　上海音乐学院教授
陶　辛　上海音乐学院教授
孙国忠　上海音乐学院副教授

答辩委员会秘书：梁　晴　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过刘瑾论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予刘瑾博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

潘德列茨基早期音乐作品中的"音色—音响"观念及其创作技法研究(提要)

博士学位申请人：张旭儒
导　师：徐孟东

克尔齐什托夫·潘德列茨基（Kryzsoztf Pnedenerskl，1933—　）是20世纪50年代后期开始至今活跃于世界乐坛的波兰著名先锋音乐作曲家，现代"波兰乐派"的创立者之一。自1959年以不同署名递交的三部作品同时获得波兰音乐大奖起，在约15年的时间里潘德列茨基应用其新颖独特的"音色—音响"观念以及建立在这一观念上的艺术思维和不同于传统音乐语言的作曲技法所创作的一系列新作，几乎每一首都引起国际乐坛的轰动。可以说，这一时期潘德列茨基的创作观念、风格、技法及丰富成果对20世纪，特别是20世纪六七十年代的西方先锋音乐潮流有着重要的、革命性的影响。

本文主要从技术角度入手，对反映潘德列茨基独特创作风格的早期乐队作品文本进行较为详尽的研究，对其音乐构成中的音源、演奏法、音高、"音色—音响"等主要参数以及这些参数在作品中

的具体组织方式等一系列技法特征进行量化分析与归纳。论文分为上篇与下篇两部分，由七个章节组成：第一至第三章主要介绍并概述潘德列茨基的生平与创作分期、独特创作风格作用下的技术成因及创作风格形成的历史文化背景；第四至第七章通过实例分析，对“音色—音响”音乐创作中的音源、演奏法、音高、“音色—音响”等组织方式进行论述。最后的结语部分，则对潘德列茨基早期创作风格及技法特征进行了集中的概括总结。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生张旭儒论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：何训田　上海音乐学院教授
彭志敏　武汉音乐学院教授
赵晓生　上海音乐学院教授
杨立青　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：周湘林　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过张旭儒论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予张旭儒博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

王光祈留德生涯与西文著述研究（提要）

博士学位申请人：王　勇
导　师：陈聆群
Mastnak

本论文属于中国近现代音乐史研究领域，研究人物为我国音乐学的奠基人王光祈博士（1892—1936）。王光祈曾在北京创立五四时期的重要的学术团体“少年中国学会”，1920年赴德留学，1922年转攻音乐学，1936年于波恩逝世，16年间，未再归国。本论文采用“关联视角”的研究方法，旨在解决王光祈赴德留学的动因，在德国为何由政治经济学转向音乐学的研究，王光祈与比较音乐学柏林学派的关系，与德国汉学界的关系以及他在德国的生活、学习细节等长期未得到准确考证的一些问题，同时对于王光祈的全部西文著述进行了查找、翻译、考析。

本文分为上下两部分，上部为留德生活学习考析，共分为五章，主要是对于王光祈从决定留学，到客死波恩之间这17年的大致生活状况和重要历史事件作出查证，并对于各种历史史实，作出新的解读；下部为西文文献考，力图对王光祈的16篇西文文献的来龙去脉做出清晰的梳理，并将国内尚未翻译发表的王光祈西文文

献全部译出并作出解读。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生王勇论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：张静蔚　中国音乐学院教授

杨燕迪　上海音乐学院教授

洛　秦　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

陈应时　上海音乐学院教授

黄允箴　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：戴　薇　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王勇论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王勇博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

索菲亚·古拜杜丽娜音乐作品技法特征研究（提要）

博士学位申请人：梁红旗
导　师：赵晓生

本论文选择当今仍然活跃于国际乐坛的俄罗斯作曲家索菲亚·古拜杜丽娜（Sofia Gubaidulnia，1931—　）的音乐作品进行分析研究，从与古拜杜丽娜音乐作品相关的宗教、哲学、历史、人文思想、生活环境和社会政治背景出发，着重研究其音乐创作中以复合为特征的技术手法。

第一章对影响古拜杜丽娜音乐创作的生活环境、历史文化、社会政治背景进行了具体详细的分析研究，归纳总结出古拜杜丽娜富于幻想、凝思、反叛和追求自由的个性成因，以及与其独特的以复合为特征的音乐语言之间的相互关系，并着重论述了宗教文化对古拜杜丽娜音乐创作的影响和作曲家音乐审美观念的形成因素和特点。第二、三、四章从作曲技术理论关于音乐创作中音高、音色、节奏三个重要范畴的角度，概括总结出作曲家创造性地将各种音乐要素：确定性音高与非确定性因高、十二半音体系与微分音体系、

协和性质的和弦与非协和性质的其他音高因素；常规的乐器组合和发音法与非常规的乐器组合和发音法；严格节奏与非严格节奏、均分节奏与多重节奏、数列整合与常规切割和自由无序节奏以及其他节奏因素等几乎涵盖了所有传统和现代音乐的作曲技术，进行了有机的复合，达到了音乐自身审美的协调一致，形成了其以静为主，具有明显的凝思性和幻想性，而又充满了戏剧和矛盾冲突的独特音乐语言。

论文在结论部分对古拜杜丽娜音乐中以复合为特征的技术手法、技法与观念在其音乐中通过宗教题材的象征性意义和诗歌等因素所表现出的人文精神进行了概括性的总结。进而指出：复合手法的使用形成了古拜杜丽娜所特有的音乐语言，是对现代音乐作曲技法的一种拓展。古拜杜丽娜在学习和借鉴西方现代作曲技法方面，以及在处理东西方音乐文化交融的问题上取得了丰富的经验，应当能对我们产生积极的影响和启示作用。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生梁红旗论文答辩会

答辩时间：2006 年 6 月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：徐孟东　上海音乐学院教授
高为杰　中国音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
杨立青　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：吕　黄　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过梁红旗论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予梁红旗博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲的风格与结构（提要）

博士学位申请人：于　青
导　师：沈　旋
钱亦平

本论文选择在西方音乐发展史上的巴洛克晚期到前古典这个过渡时期中，起着承上启下作用的作曲家多梅尼科·斯卡拉蒂（Domneiocscarlatti，1685—1757）的555首键盘奏鸣曲作为研究对象，具体内容主要涉及斯卡拉蒂奏鸣曲的风格与结构特征。其突出特点是他的创新性，这种创新意识来自于他对音乐语言“独特性”价值的强烈追求。他生活在晚期巴洛克和前古典风格互相交叠的阶段，但他不属于任何流派，他所使用的不同国家、不同民族的音乐语言表现出他具有独立于任何人的混合风格。

全文共分七章，集中围绕斯卡拉蒂奏鸣曲的独特音乐语言所表现的风格与结构进行全面、系统的分析研究。第一章“生平与创作概况”，从作曲家的家庭、生平等方面，来了解斯卡拉蒂生活的时代背景及早期音乐教育；第二章“整体风格特征研究”主要对

斯卡拉蒂的整体风格特征进行研究，为其分类，追溯风格可能的来源及总结风格的特点；第三章“和声风格研究”是表现斯卡拉蒂奏鸣曲风格的非常重要的内容，重点分析他对表现力极强的“短倚音和弦”、“双调性”等创作手法的大胆运用，突出地表现他超前性的风格特征；第四章“即兴性”特征研究，这是斯卡拉蒂最具特色的手法，为他音乐的发展带来了新的动力；第五章“键盘演奏的革新与炫技性风格”，这是斯卡拉蒂在键盘音乐创作中，对后世有深远影响的重要风格特征；第六章“结构的自由动态性”，重点探讨斯卡拉蒂对结构的内部、外部及在组织内部所采取的动态性“试验”，反映他自由、幻想性的风格；第七章“曲式结构研究”重点研究斯卡拉蒂在曲式结构方面富有历史意义的探索和创新，为古典奏鸣曲式的定型发展作出了突出的贡献，这是评价斯卡拉蒂历史地位的一个重要方面。斯卡拉蒂的音乐语言立足于18世纪巴洛克的创作传统，又运用自己丰富的想象力及崭新的创作方法，将既有的音乐素材与新颖的创作技法相融合，重新组织并加以开拓发展，展现出前古典风格的端倪。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生于青论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：杨燕迪　上海音乐学院教授
刘经树　中央音乐学院教授
陶　辛　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授
孙国忠　上海音乐学院副教授

答辩委员会秘书：梁　晴　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过于青论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予于青博士学位。

中国音乐年鉴 · 2008 ·
· 博士论题 ·

沈括《梦溪笔谈》律论之研究（提要）

博士学位申请人：黄大同
导　师：陈应时

本文的主体由导论、上下篇和结论三部分构成。

导论分为两节。前节指出本文的研究对象、思路、视角、方式与目的；后节以关注“间性”的文化研究角度，从文化、个体等内外因子与律论的关系上，考察《梦溪笔谈》律论的产生缘由，回答沈括为什么写作这些内容的问题。

上篇以《梦溪笔谈》的律数条目为研究对象，主要内容有：考察其象数与律数的关系，指出沈括具有二重性律数观；探索沈括实积之数的概念本质，指出相关的流行观点均为误说；分析其对《史记 · 律书》律数的研究，认为沈括早已基本解决了聚讼千年的对这一段律数的定性和校勘问题；上篇最后归纳了沈括律数的概念数本体特征。

下篇以《梦溪笔谈》的律吕条目为研究对象，主要内容有：考察其阴阳五行与律吕的关系，概括了沈括的阴阳律吕观；认定是沈括第一个提出丁阴阳二纪十二律的概念，并指出他在“蕤宾重上生”的阴阳理论求证方面，获得了历史上的最好成果；讨论他

首创的另一种阴阳十二律形态，揭示了先秦十二律吕的内在规律；探索沈括记录的“六十甲子纳音”，揭示了其律历一体的本质、外显内隐的二重结构和独特的生律之法。此外，下篇对沈括律论涉及的“八八为伍”、“上生、下生”、郑玄“阴阳六体”、先秦至汉的“六律”、京房“六十律”与“纪之以三，平之以六，成于十二”等说提出了新的观点。

结论提出，沈括律论之说填补了中国古代律学史在北宋时期的空缺，又以其整体性学科形态，启示今人应从文化、哲学和律学等由不同逻辑层次组成的综合视野中，去考察中国古代律学理论，因此，我们应对以往被忽视的沈括律论进行重新认识，并对其在中国古代律学史上的贡献与意义予以充分肯定。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生黄大同论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：郑荣达　武汉音乐学院教授
陈聆群　上海音乐学院教授
赵维平　上海音乐学院教授
洛　秦　上海音乐学院教授
黄允箴　上海音乐学院教授
黄　白　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：戴　薇　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过黄大同论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予黄大同博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

论古典奏鸣曲式的形成（提要）

博士学位申请人：邹 彦
导 师：钱亦平

本文是一篇关于古典奏鸣曲式形成的论文，所研究的时间跨度约在1700—1780年间。全文共分上、下两篇。上篇探讨了古典奏鸣曲式的雏形二段式与三段式是如何具有了古典奏鸣曲式的调性布局和结构规划，并以咏叹调和独奏协奏曲为主探讨了18世纪奏鸣风格的发展。下篇主要是从交响曲和独奏奏鸣曲两个方面对古典奏鸣曲式的形成进行了探讨，并对主要作曲家的作品进行了研究，对每位作曲家在古典奏鸣曲式形成过程中的历史贡献作了总结。在此过程中，笔者主要提出了以下观点：1. 奏鸣曲式的结构和古典风格的结合是古典奏鸣曲式形成的标准；2. 古典奏鸣曲式的形成时间是在18世纪70年代；3. 古典奏鸣曲式的直接来源并非仅是古奏鸣曲式，而且还有前奏鸣曲式；4. 前奏鸣曲式主要是交响曲中古典奏鸣曲式的前身，而古奏鸣曲式主要是独奏奏鸣曲中古典奏鸣曲式的前身；5. 奏鸣曲式呈示部中主——属的调性区域不仅来自于二段式，而且还受到了利都奈罗曲式的影响；6. 古典奏鸣曲式和协奏曲曲式之间存在相互影响的“交互期”；7. 无展开部的奏

鸣曲式的来源是歌剧咏叹调；8. 非主题展开部的来源是具有炫技特征的协奏曲曲式，而插部式的新主题展开部的主要来源是 DaCa-Pa 曲式。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生邹彦论文答辩会

答辩时间：2006 年 6 月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：杨燕迪　上海音乐学院教授
李吉提　中央音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：王丹丹　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过邹彦论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予邹彦博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

18—19世纪管弦乐法素描风格研究（提要）

博士学位申请人：金毅妮
导 师：杨立青
钱亦平

笔者将18—19世纪管弦乐法素描风格作为研究对象的目的主要有以下两点：其一，由于18世纪乐队雏形刚刚形成，开发乐器本身的演奏技法、音色表现力，以及乐器组合的各种可能及表现力成为18—19世纪作曲家们的努力目标。因此，对于18—19世纪管弦乐法的研究将揭示这一重要时期管弦乐法的特征以及发展线索。其二，素描风格并非像大部分人认为的是彩绘风格的雏形，两者同时萌芽于巴洛克，并一同贯穿发展于每个时期，只是由于两者不同的风格宗旨与每个时期的艺术美学相应或相悖从而替换着占据主导地位。因此，对于18—19世纪管弦乐法“素描”风格的研究不仅有助于我们确立“素描”风格在整个管弦乐法发展史中的地位及其对于彩绘风格的影响。笔者首先分述18—19世纪管弦乐法素描风格发展所经历的三个阶段：萌芽——巴洛克时期、鼎盛——

古典主义时期、衍展——浪漫主义时期的社会历史背景、美学倾向及其作用于音乐风格、管弦乐法的显现。按阶段逐个对这一时期素描风格的主要代表作曲家——海顿、莫扎特、早期贝多芬、舒伯特、门德尔松、勃拉姆斯的管弦乐法从基本音色、音色呈现方式、管弦乐法在纵向与横向的整合方式等方面进行细致分析，以论证他们在管弦乐法特征上的共性——管弦乐法素描风格的特征——音色在创作中不具有独立意义，它的作用是依附性的，或者可以说是辅助性的：音色依附于织体、音色依附于曲式与乐思。并进一步论证“音色不具有独立意义”并不等同于“音色不具有意义”，管弦乐法素描风格中，音色意义在于加强作品纵和横向的结构力，而非独立于结构之外的意义，这一特征完全符合其鼎盛的古典主义时期个体服从于整体的美学思想，所有技法——乐思展开、和声、管弦乐法共同作用于同一整体——结构，没有任何一项技法在此美学背景上具有独立意义，整体的、平衡的、适度的正是这一美学思想的体现，也正是管弦乐法素描风格的意义所在。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生金毅妮论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：贾达群　上海音乐学院教授
高为杰　中国音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授
杨燕迪　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：吕　黄　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过金毅妮论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予金毅妮博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

潘德列茨基早期作品中的复调技法（提要）

博士学位申请人：田艺苗
导　师：徐孟东

本文主要从复调技法的角度考察潘德列茨基早期的音响实验作品。第一章，对潘德列茨基的音乐创作做一个全景的观察，从作品产生的时代背景、文艺思潮、音乐环境等方面来考察潘德列茨基音响创作的特征、根源及意义，其中主要强调他的写作特征与创新角度。第二章与第三章是本文的重点，将潘德列茨基的复调技法分别归纳为“音响对位”与“织体模仿”。在“音响对位”一节中，本文从“同质性结构织体”与“异质性结构织体”两方面来考察。在分析中发现，作曲家更倾向于在“同质性结构织体”中实践音响对位的细致差异。此外，进一步提炼出音响写作与对位技法的融合而产生的一些新的特征，比如音响方向性对比，声部层的对比，音响形态的对比，音色、力度的对比等等，其中音色的对比是“音响对位”的核心，力度的对比、音响形态的对比等等往往是为获得巧妙的音色对比。第三章的“织体

模仿”主要分为两种：织体的模仿与织体演变过程的模仿。本文主要讨论了前一种，认为潘德列茨基更习惯于运用非严格的织体模仿。织体演变过程的模仿虽不作重点讨论，但其中表现出模仿运用于音响音乐的特殊性，暗示复调技法在新的音响音乐中可能的更宽泛的变革。本文的第四章探讨潘德列茨基对复调曲式的运用，可看出潘氏对于复调结构力的圆熟把握。第五章是建立在前几章基础上的开创性的研究。从20世纪的结构主义理论与形式—自律论美学中提炼出其对结构力的重视和对结构成分的关联性与灵活性的强调。通过分析，本文总结出潘德列茨基早期音响结构的思维——那就是音响能量的变化、发展、传递、积累、释放等过程在组织音响中的指引作用。在潘反音响能量的演变中，复调思维主要从纵向指引着织体的安排与能量的增长、变化，而纵向的发展同时制约着横向的展开。于是复调思维获得了纵横向的控制，在音响能量的运动中施展出无可替代的组织功能。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生田艺苗论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：林　华　上海音乐学院教授
饶余燕　西安音乐学院教授
赵晓生　上海音乐学院教授
杨立青　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：周湘林　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过田艺苗论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予田艺苗博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

论南宋音乐文化的世俗化特征及其历史定位（提要）

博士学位申请人：王菲菲
导 师：洛 秦

本文试图通过对南宋都城临安的音乐及其文化的深入分析和论述，将南宋音乐文化从宋代音乐文化中剥离出来并与北宋音乐文化相区别，展现南宋音乐文化的真实面貌，突出南宋音乐的世俗化特征，并探究南宋音乐文化世俗化特征的形成机制，从而给南宋音乐文化在中国古代音乐史上的作用和价值作出适当的定位。全文论述的主要内容包括三大部分：一是分析南宋临安各类音乐形式在北宋发展的基础上产生的新变化，并整体归纳南宋临安音乐的世俗化特点；二是论述南宋临安的世俗化音乐文化在一系列生存环境变化的合力作用下的形成机制；三是确立南宋临安音乐的文化特征及其在中国古代音乐史上的影响和地位。本文运用文献、比较、统计、分析等研究方法，并试图将民族音乐学的理念贯彻到中国古代音乐史的研究当中，力图把南宋临安的音乐安放在其特殊的生存背景中来考察，将音乐本体层面与历史文化层面的思考相结合，较为

全面地揭示南宋临安音乐文化的世俗化特征及其历史定位，同时也希望能通过对都城临安音乐的个案研究，来窥探南宋音乐文化全貌之一斑。

附：上海音乐学院音乐学专业博士研究生王菲菲论文答辩会

答辩时间：2006年6月

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：赵维平　上海音乐学院教授
郑锦扬　华侨大学教授
陈应时　上海音乐学院教授
萧　梅　上海音乐学院教授
黄允箴　上海音乐学院教授
黄　白　上海音乐学院教授

答辩委员会秘书：戴　薇　上海音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过王菲菲论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王菲菲博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国音乐基础理论教育发展脉络研究（提要）

博士学位申请人：刘绵绵
导　师：王耀华
乔建中

由于历史与现实的种种原因，致使中国基本乐理的发展在教学体系、教学内容等方面都相对滞后。修正或补充当前通行的基本乐理，进而构建起中国音乐基础理论学科体系，应是中国的音乐工作者面临的重要任务。本文将中国音乐基础理论教育发展脉络作为研究对象，以史为鉴，进而对中国音乐基础理论学科体系的构建加以思考与展望。

新中国成立前的中国音乐基础理论教育以西洋乐理为主，其发展可分为四个阶段：1. 西洋乐理在宫廷：鸦片战争前西洋乐理初涉中国；2. 西洋乐理在教堂：鸦片战争至20世纪初西洋乐理输入中国；3. 西洋乐理在学堂：学堂乐歌时期的西洋乐理在中国的发展；4. 西洋乐理在学校：五四运动至新中国成立前西洋乐理在中国的发展。新中国成立后的中国音乐基础理论教育以90年

代为界，分为两个时期，即新中国成立后至90年代的缓慢期和90年代后的蜕变期。新中国成立后至90年代仍沿袭20世纪50年代前的欧洲乐理体系，学科发展缓慢；90年代后，在素质教育、母语教育和多元文化音乐教育发展观的要求下，基本乐理的学科发展也出现了新的质变，分别在中国传统乐理、现代乐理以及乐理文化视野的拓展等方面做了诸多有益的尝试。

本着“史论结合，论从史出”的原则，通过对基本乐理在中国发展脉络的梳理，进而对中国乐理学科建设的理想模式加以构想，即从历时方面促进传统乐理与现代乐理的融合，从共时方面加强基本乐理中民族与世界的统一，同时关注乐理教学中技术与文化的内涵，加强乐理教材中概念的科学性与逻辑性。

附：福建师范大学博士研究生刘绵绵论文答辩会

答辩时间：2006年5月

答辩地点：福建师范大学102教室（仓山校区）

答辩委员会成员：韩钟恩　上海音乐学院教授
乔建中　中国艺术研究院研究员
王安国　首都师范大学教授
郑锦扬　华侨大学教授
蓝雪霏　福建师范大学教授
马　达　福建师范大学教授

答辩委员会秘书：陈明霞

答辩结果：答辩委员会一致通过刘绵绵论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予刘绵绵博士学位。

《世界民族音乐》课程论研究（提要）

博士学位申请人：王　州
导　师：王耀华
乔建中

《世界民族音乐》作为一门新兴课程，体现了“尊重多元文化、拓展音乐的国际视野、提倡音乐文化认同”的理念，这已经被越来越多的国家和地区的音乐教育工作者所重视，而且有着良好的发展前景。然而，对《世界民族音乐》课程存在的哲学基础以及与课程论相关问题的研究，均有待于进一步深入，进而提高《世界民族音乐》课程教学的质量。本文首先阐述了《世界民族音乐》课程的由来、本课题研究的宗旨和研究方法，以及对课程论各流派及其哲学观点、学术贡献进行梳理，并提出了笔者的课程观。其次，从世界文化的多样性与和平、发展、合作、感情交流、音乐的全球视野和理解、尊重多元音乐文化等方面，论述《世界民族音乐》课程的哲学基础。再次，提出《世界民族音乐》课程目标的“三维论”——情感态度与价值观、过程与方法、知识与技能，同时对《世界民族音乐》课程内容、课程实施、课程评价等诸多方面进行论述，对《世界民族音乐》教材及其编制作了较

为深入的分析，并设计了各种评价的方式与工具。最后，从人力资源、内容资源、设备资源、网络信息资源、时间与空间资源等方面，论述《世界民族音乐》课程资源的开发与利用，并就内容资源的开发与利用提出了五个原则：优先性原则、适应性原则、层次性原则、实践性原则、参与性原则。

附：福建师范大学博士研究生王州论文答辩会

答辩时间：2006 年 5 月

答辩地点：福建师范大学 102 教室（仓山校区）

答辩委员会成员：王安国　首都师范大学教授（主席）

乔建中　中国艺术研究院研究员

张振涛　中国艺术研究院研究员

管建华　南京师范大学教授

叶松荣　福建师范大学教授

廖家骅　安徽师范大学教授

马　达　福建师范大学教授

答辩委员会秘书：陈明霞

答辩结果：答辩委员会一致通过王州论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予王州博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

二胡艺术与江南文化

博士学位申请人：李祖胜
导 师：王耀华
乔建中

本文运用民族音乐学的研究方法，对二胡艺术与江南文化之间的关系作一个比较全面系统的研究，旨在寻求民族器乐与民族文化之间的直接对话，探寻二者之间关系的一般规律。首先，本文从影响和制约二胡艺术形成的经济、教育、民俗、民间音乐等江南文化事象入手，论述了在二胡艺术的形成过程中，江南文化对二胡艺术所起到的孕育作用；解答了二胡能由一件仅用于江南民间戏曲、曲艺伴奏和民间乐种合奏的弓弦乐器，一跃而成为中国一种重要的独奏艺术门类的原因。其次，本文通过对多位研究对象的专题采访，以人物为主线论述了在二胡艺术形成和发展过程中，江南二胡艺术家（包括民间二胡艺术家和职业二胡艺术家）在音乐创作和演奏等方面与江南文化之间的密切关系，以及江南二胡艺术家对二胡艺术所作的贡献，勾勒出二胡艺术在一代代江南二胡艺术家的努力下逐步走向成熟的发展轨迹。再次，本文以江南音乐风格的二胡作品为主线，论述江南音乐风格的二胡作品对二胡艺术的形成和发

展所起到的作用；通过对作品进行形态学分析，探寻江南音乐风格的二胡作品中蕴蓄着的江南文化内涵，并从二胡演奏者的角度，论述如何运用富有江南文化内涵的演奏手法来诠释江南音乐风格的二胡作品。通过对以上三个方面的论述，本文从民族音乐学的视角，试图突破以往民族器乐研究“以乐论乐”的研究局限，挖掘民族器乐的文化内涵，进一步丰富民族器乐理论。

附：福建师范大学专业博士研究生李祖胜论文答辩会

答辩时间：2006年5月

答辩地点：福建师范大学102教室（仓山校区）

答辩委员会成员：张振涛　中国艺术研究院研究员（主席）
乔建中　中国艺术研究院研究员
管建华　南京师范大学教授
郑锦扬　华侨大学教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
刘承华　南京艺术学院教授
蓝雪霏　福建师范大学教授

答辩委员会秘书：陈明霞

答辩结果：答辩委员会一致通过李祖胜论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予李祖胜博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国人音乐审美心理研究

博士学位申请人：施　咏
导　师：王耀华
乔建中

本研究课题“音乐民族审美心理学”是一个边缘交叉性、跨学科的研究领域，是以“中华民族”及其音乐为主要研究对象，旨在建立民族音乐学之理念，采用偏向于人文主义的研究取向，突出心理现象的社会特质，利用历史文化分析法、因果分析法等对民族的音乐审美心理作深入考察。

课题研究主要内容：音乐民族审美心理的基本特征民族性与世界性作为事物共性与个性的两个方面，是一对互为依存融合的统一体。音乐民族审美心理在相对的稳定性与绝对的变异性这两者的矛盾对立统一中发展演变。音乐的民族性具体通过特定的音体系、语言体系、音乐结构体系等方面得以体现，不同民族在音乐中所使用的形式要素和组织手段都富有个性而区分微妙。通过对中国人在音色审美、音乐结构思维、音乐审美的取向等维度的剖析来深入探讨本文的核心议题。笔者观点为中华民族的音乐审美心理的发展与完善应加大与其他民族音乐文化的交流，通过新信息的输入和反馈不

断实现自我心理结构的更新，摒弃单调趋向多元，在积极、活跃的继承与发展中，不断产生文化的新质，构建中华民族音乐审美心理的新格局。

附：福建师范大学博士研究生施咏论文答辩会

答辩时间：2006年5月

答辩地点：福建师范大学102教室（仓山校区）

答辩委员会成员：张振涛　中国艺术研究院研究员（主席）

乔建中　中国艺术研究院研究员

韩钟恩　上海音乐学院教授

管建华　南京师范大学教授

刘承华　南京艺术学院教授

马　达　福建师范大学教授

蓝雪霏　福建师范大学教授

答辩秘书：陈明霞

答辩结果：答辩委员会一致通过施咏论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予施咏博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

钢琴音乐的力度形态研究（提要）
——以勃拉姆斯 Op. 5 与 Op. 117 为例的乐谱与音响比较

博士学位申请人：周雪丰
导　师：韩钟恩

本文通过具体作品个案的乐谱与演奏音响的比较，对钢琴音乐的力度形态及相关风格问题进行研究。钢琴音乐的力度形态有可识别性。在乐谱与演奏音响互相参照的考察中，力度形态通过音符组合样式与音势形态呈现出来。力度形态有细节与整体的区分。细节方面大致分为基本力度形态与音势形态两类。（1）基本力度形态是具有力度特征的音符组合样式，它可以在乐谱中显现。识别乐谱力度形态需要以音响为参照来找出音符组合样式的力度含义，它主要包括解释节拍与节奏的动力，理解和声与织体的力度意义等方面。（2）音势形态是依据力度变化的起势、行势、收势等位置，反映力度运动的倾向、趋势及其变化幅度的综合性力度形态。对于钢琴音乐的力度形态而言，还应该特别注意从钢琴这种击弦乐器的发音过程来识别力度形态。钢琴琴槌击弦产生的音点与音量衰减是

钢琴音乐需要“连点成线”的根本原因，也是音的时值长短对音势要素有重大影响的缘由。整体力度形态由细节组成，分析整体力度形态的目的是对细节力度形态进行力度布局与风格定位。细节与整体力度形态有对应的技术、艺术特征，力度形态在联觉中有对应的情态特征，从力度形态引发的联想可渗透到情感、思想等广阔的领域。风格是特征的集合，力度形态通过技术、艺术、情态特征可对应具有形式因素与精神内涵的音乐风格。

附：中国艺术研究院音乐学专业博士研究生周雪丰论文答辩会

答辩时间：2007年4月

答辩地点：中国艺术研究院

答辩委员会成员：赵宋光　星海音乐学院教授（主席）

金经言　中国艺术研究院音乐研究所译审

李　岩　中国艺术研究院音乐研究所副研究员

蔡良玉　中国艺术研究院研究员

卞　萌　中央音乐学院钢琴系教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院音乐研究所

答辩结果：答辩委员会一致通过周雪丰论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予周雪丰博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

秦淮乐籍研究（提要）

博士学位申请人：程晖晖
导　师：项　阳

女乐是乐籍制度发展过程中的重要因素和乐籍群体的重要组成。作为中国传统社会的女性专业乐人，其身份普遍卑贱，其中许多甚至类似奴隶，几与物品等同，是声色娱人的群体。

在历史上，女乐与城市始终有着相辅相成的关系，城市越繁荣，女乐越兴盛。这种关系通过俗乐教坊网络体系得以彰显。教坊是城市发展的产物，唐以来，教坊遍布都城和州府郡县，形成了自中央到地方的具有共时和历时一致性的俗乐教坊网络体系。女乐是俗乐教坊网络体系的重要组成，在乐籍制度下，三千小令由于女乐的承载被分散到各类音声艺术形式中，使其用乐具有本体中心特征上的一致性。秦淮乐籍是明清以来秦淮一带的乐籍制度下的女乐，是乐籍制度下的女乐典型，由于秦淮具有深厚的都市文化和乐籍文化底蕴，是明代开国都城、政治经济文化发达之地，特别是其为明代教坊司、南教坊所在，俗乐教坊机构林立，使得女乐汇聚、资质杰出，引领着时代艺术风尚，把昆曲、小调等形成“官腔”的艺术品种广泛传播到各地，当下许多音乐品种的背后都有秦淮乐籍的

创承贡献。乐籍制度在清雍正元年解体，乐籍制度下的女乐群体随之消亡，俗乐教坊网络体系也随之瓦解，这是历史发展的必然趋势，但音乐的传承并未中断，原先主要由乐籍女乐承载的音乐被私妓、票友等非专业群体所继承甚至有所发展，还有一部分音乐以男唱女声或器乐化的转型方式得以流传。

附：中国艺术研究院博士研究生程晖晖论文答辩会

答辩时间：2007 年 5 月

答辩地点：中国艺术研究院 6308 室

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院研究员（主席）

王子初　中国艺术研究院研究员

薛艺兵　中国艺术研究院研究员

郭树群　天津音乐学院教授

李　玫　中国艺术研究院研究员

答辩委员会秘书：杨　雯　中国艺术研究院音乐学系研究生

答辩结果：答辩委员会一致通过程晖晖论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予程晖晖博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

假面真情（提要）
——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐的人类学研究

博士学位申请人：孟凡玉
导　师：薛艺兵

傩是一种戴着面具歌舞的驱邪祈福仪式。它具有极为久远的历史，是积淀深厚的传统文化宝库。本文选取安徽贵池地区的一个山区村落——荡里姚作为研究对象，在宏观背景下展开微观研究。

本文共九章。主要内容可以归结为“一个中心”、“三个支点”和“两条脉络”。“一个中心”是指本文研究的中心取向。“三个支点”是指本文主体部分的三个基本支撑点。其一是运用符号学、象征和隐喻学说的文化阐释（第三、四、五章），包括对仪式的空间、时间、道具、行为方式、音乐表象及意义的多角度阐释。其二是文化功能剖析（第七章），包括局内人视角、局外人视角，以及礼乐文化视角三个不同角度的文化功能阐释。其三是文化形成、维系、发展与变迁的文化动态考察（第六、八章），包括对历史、社会、自然、个人几方面因素在其中产生的影响情况以及现代化语境

中的文化冲突与调适分析。“两条脉络”是指本文研究的两个主要线索，一是文化意义阐释，一是文化功能解剖。本文有三章是在“象征和隐喻的符号世界”的名义下展开论述，探索文化的符号意义则是贯穿全文的研究主题之一。这就形成了一条显而易见的文化意义阐释脉络。另外，虽然本文只有一章是专门剖析文化功能的文字，但是，象征和隐喻的符号意义、文化的形成与维系、当代语境中冲突与调适等等都是以文化功能为依托，文化变迁也是文化功能为适应新条件而作出调适的结果。这样，又形成了另外一条时隐时现的文化功能解剖脉络。最后一章总括全文，归纳了九点总体结论，并揭示了“假”与“真”、虚与实、神圣与凡俗在傩文化中的对立统一，提出“假面真情”这一关于荡里姚以及所有傩文化的核心命题。

附：中国艺术研究院博士研究生孟凡玉论文答辩会

答辩时间：2007 年 5 月

答辩地点：中国艺术研究院 6310 室

答辩委员会成员：张振涛　中国艺术研究院研究员（主席）

崔　宪　中国艺术研究院研究员

刘　祯　中国艺术研究院研究员

董晓萍　北京师范大学教授

杨民康　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院助理研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过孟凡玉论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予孟凡玉博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

从拉魂腔到柳琴戏（提要）

——一个剧种的历史传承与时代变迁

博士学位申请人：孔培培
导 师：崔 宪

柳琴戏——脱胎于清代中叶出现的拉魂腔，20世纪50年代具有了官方文化体系下的“剧种”身份认同，今天已成长为活跃在鲁南、苏北交界区域并在全国颇具影响的地方性大剧种。从拉魂腔到柳琴戏，从乞食行为的民间腔调到活跃于苏、鲁地区的地方剧种，在这个动态变化的过程中，艺术本体的变化和社会功能的转型是本文所要关注的核心问题。首先是剧种音乐的转型。拉魂腔，艺人俗称为“怡心调”，意思是可以在基本曲调的基础上自由发挥，演唱具有很大的随意性。20世纪50年代以来，在经历了记录整理、定腔定谱、乐器改良、丰富伴奏、创立新腔等一系列改革后，柳琴戏音乐最终完成了由“怡心调”向规范记谱、依谱唱奏的转型。其次是剧目的转型。由于没有固定的文本作为依据，拉魂腔艺人在表演时需要依据情节梗概，通过套用“篇子”的方式，进行一定程度的即兴创作与表演。20世纪50年代剧目上本定词，柳琴

戏完成了由“幕表戏”向“剧本制”的转型。艺术本体转型的同时，柳琴戏的内部组织与社会功能也随之发生了变化。具体体现在表演主体身份的转换、表演机构的转型、传承方式的变化以及艺人与观众、政府之间关系的不同等等。进入20世纪90年代以来，柳琴戏不断推出精品剧目，多次进京汇报演出，演员入围戏曲梅花奖，剧种入选国家首批非物质文化遗产名录，上述种种都标志着今天的柳琴戏已经成为了具有代表性和影响力的地方大剧种。如果说发生在20世纪50年代的转型是柳琴戏剧种史上第一次飞跃的话，那么，20世纪90年代的变化无疑已经构成了第二次飞跃。从拉魂腔到柳琴戏，从地方小调到地方大剧种，实际上是中国众多剧种成长所经历的共同历程的缩影。本文以柳琴戏一个剧种为视角，以一个国营剧团为个案，以20世纪50年代戏改为中心，展示了历史转型中戏曲艺术本体和社会角色的传承与变迁，从而揭示了社会力量与艺术形式之间的连带关系。

附：中国艺术研究院博士研究生孔培培论文答辩会

答辩时间：2007年5月

答辩地点：中国艺术研究院6310室

答辩委员会成员：薛艺兵　中国艺术研究院研究员（主席）

刘　祯　中国艺术研究院研究员

张振涛　中国艺术研究院研究员

路应昆　中国传媒大学教授

韩宝强　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院助理研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过孔培培论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予孔培培博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

礼乐张力下的音乐体认（提要）

——以春秋战国礼乐关系为中心

博士学位申请人：李宏锋
导 师：秦 序

在礼乐文化这项中国传统文化机体中，“礼”与“乐”往往以和谐一致的面貌呈现。然而，这种礼备乐和的表象背后，实际隐含着礼、乐二者的巨大矛盾。本文即以“礼乐张力”为切入点，以春秋、战国礼乐关系为中心，深入剖析传统礼乐文化中蕴涵的礼、乐矛盾，以及人们对音乐艺术的体会和认知。

从社会功能属性方面看，“礼”不仅作为普遍行为准则规范人们的言行，更渗透到灵魂深处，从根本上约束个人内心思想情感，将个体意识纳入群体规范，使个体生命价值湮没在以等级秩序为核心的、整齐划一的群体情感之中。相比之下，“乐”（即艺术）则是一种发于内心的艺术形式，它强调形式本体独立和个体情感的自由展现，具有追求个性独立与生命自觉的本质特征。在集权专制时代的礼乐架构中，“礼”对“乐”的钳制与异化，与“乐”追求自身独立、追求个性自由、彰显个体生命意识的艺术本质间，显然

形成一对不可调和的矛盾。二者间的这种内在张力关系，构成音乐艺术发展的一种基本动力。春秋时代的“礼崩乐坏”和“非礼用乐”频频发生，都显示出“礼乐张力”制约下，“乐”冲破礼制束缚所获得的辉煌发展。本文研究旨在证明，人性自觉与精神独立，对艺术发展具有重要意义。在音乐的“物本”、“文本”（形而下）和“人本”（形而上）层面构成中，人本层面对象征个体生命自觉与独立的“自由精神”的追求，是音乐艺术繁荣发展的重要前提。“礼乐张力”这一源自先秦音乐的分析模式，同样适于剖析古代其他时期音乐艺术的发展，对反思近代以来中国音乐文化的演进历程，也具有一定的理论参照价值。

附：中国艺术研究院博士研究生李宏锋论文答辩会

答辩时间：2007 年 4 月

答辩地点：中国艺术研究院 6310 室

答辩委员会成员：项　阳　中国艺术研究院研究员（主席）

田　青　中国艺术研究院研究员

崔　宪　中国艺术研究院研究员

李　岩　中国艺术研究院副研究员

方建军　天津音乐学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院助理研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过李宏锋论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予李宏锋博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国民族唱法音色的声学阐释（提要）
——以女声为例

博士学位申请人：吴　静
导　师：韩宝强

人的嗓音器官和世界上其他乐器一样，具有发音所需要的声学系统，可以视为一件人声乐器，因此我们可以用音乐声学的研究方法和手段对其进行研究。本文以民族唱法的音色问题为研究对象，通过音色—乐器音色—嗓音音色—唱法音色这样一个由一般到特殊的形式逻辑，从音乐声学角度详细论述人声乐器的特殊性。并在此基础上分析人声乐器发声器官、呼吸、共鸣及语音对歌唱音色的影响。指出民族唱法和美声唱法由于在真假声比例、歌唱共鸣部位、比例和语音上的不同，从音色上表现为民族唱法明亮、美声唱法暗淡的特征。在研究方法上，严格遵守音乐声学测量的各项要求，充分保证声源样本的权威性和可靠性，并通过音乐声学分析软件，遵循可比性原则，将民族唱法（狭义）与民间唱法、京剧青衣和美声唱法女高音进行相同元音、相同音量、相同音高、相同声区的声音频谱分析比较，分别总结出四种声源的频谱特征：民间唱

法、民族唱法、京剧青衣和美声唱法在频谱上都不同程度地存在歌手共振峰，而民族唱法与美声唱法女声在歌手共振峰的形态如峰高、峰宽以及频域上都存在许多趋同。本文从音乐声学角度对民族唱法音色进行了量化研究，做出相应的定性分析，具有极强的现实理论意义。它深入探讨了民族唱法音色的发声特点与规律，不仅可以为民族唱法音色提供实验研究资料，为人们提供直观的区分标准，还可以深入研究民族唱法音色特征，为建立中国民族声乐学派提供基础理论支持。

附：中国艺术研究院博士研究生吴静论文答辩会

答辩时间：2007年4月

答辩地点：中国艺术研究院6310室

答辩委员会成员：崔　宪　中国艺术研究院研究员（主席）

薛艺兵　中国艺术研究院研究员

项　阳　中国艺术研究院研究员

戴念祖　中国科学院研究员

邹文琴　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：吴　凡　中国艺术研究院助理研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过吴静论文答辩，并建议中国艺术研究院学位委员会授予吴静博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

承先锋之锐　拓回归之新（提要）

——克里斯托夫·潘德列茨基前四部交响曲创作技法的分析与研究

博士学位申请人：雷兴明
导　师：姚恒璐

本文研究的对象是波兰当代作曲家潘德列茨基的第一、二、三、四交响曲。文章的切入点是四部交响曲的作曲技术问题，旨在结合20世纪末以来现代音乐回归大潮来观察潘德列茨基这四部交响曲的先锋与回归的关系及其回归的意义和创新之所在。

文章第一到第四章分别对四部交响曲的结构和围绕结构问题的相关方面的论述，包括每部交响曲的创作背景、全曲整体结构和曲式归属定性问题、有关体裁的运用与说明、各个次级层次的局部结构关系、与各级结构密切相关的调性因素、主题材料的运用与贯穿方法、音色—音响调配逻辑（《第一交响曲》）等，结构的论述与围绕结构而引出的诸多方面因素，将为后面进一步的各项音乐语言的阐明而奠定基础。第五章是对四部交响曲主要音乐语言运用的概括总结，包括音高体系及其思维模式，这里有集合音程思维及其扩

展延伸运用、与回归性有更多联系的调式音阶思维、与作曲家早期先锋派“音色—音响音乐”有更多联系的纵向音块思维等，还包括主题材料共性特征与主要发展手法、和声运用的主要方面、个性化的织体手法以及管弦乐运用方面的特殊手段等，所以这一章是对涉及结构因素的各项其他技术的分析。第六章是文章的结论部分，是在前面各项技术分析成果的基础上对文章的命题进行的概括总结。围绕“承前、启后和发展”的线索，总结了《第一交响曲》的过渡性，四部交响曲中共同存在的回归性因素，以及回归之后的螺旋式新发展。潘德列茨基从20世纪70年代中期之后一改自己开拓并热衷的先锋技术而走向新浪漫主义，文章力图通过对四部交响曲的作曲技术分析，再结合音乐发展的大潮和作曲家本人思想的变化、艺术审美趋向的调整等方面来说明这种回归的动力和必然性。

附：中央音乐学院博士研究生雷兴明论文答辩会

答辩时间：2007年6月

答辩地点：中央音乐学院多媒体教室

答辩委员会成员：李吉提　中央音乐学院教授（主席）
杨儒怀　中央音乐学院教授
向　民　中央音乐学院副教授
傅涛涛　中央音乐学院副教授
王　非　中央音乐学院教授
林　育　首都师范大学音乐学院教授

答辩委员会秘书：向民

答辩结果：答辩委员会一致通过雷兴明论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予雷兴明博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

塞缪尔·巴伯协奏曲的创作研究（提要）

博士学位申请人：徐　璐
导　师：杨儒怀

在20世纪美国乃至西方音乐史上，塞缪尔·巴伯（Samuel Baber1910—1981）都被认为是一位特立独行的作曲家。他并不以追求技法的激进实验性创作而著称，作品风格也很难归为哪一种具体体系，甚至他的创作技法还曾一度被列为“保守”一派。但在20世纪60年代末西方音乐多元化格局建立后，他又被当做“先知”重新受到评论界的尊重。发生在锐进时代的巴伯“和谐”风格，在20世纪下半叶成为“回归”现象的预兆，他的作品重新成为研究20世纪中后期音乐风格以及启迪今后音乐创作的范例之一，他的“唯美”风格在音乐探索的道路上已经成为一个承上启下的枢纽点。

本论文以巴伯一生所创作的四部协奏曲为研究对象，由导论、正文和小结组成。在导论中，对选题的定位、研究思路及巴伯的生平和音乐创作阶段进行了概述性的说明。正文分为三个部分：第一部分对巴伯四部协奏曲进行了全方位的、系统化的个案分析研究；第二部分针对协奏曲中非常有特点的、突出的创作技法要素进行了

较深入的系统归纳与总结，比如，协奏体裁、曲式结构的创作分类、旋律写作的一脉相承性、节奏节拍的民族化融入和复调技法在创作中的主体地位等等；第三部分则是从音乐学、美学角度出发对巴伯的创作进行了更进一步的升华，包括风格的概述与定位评价，尤其是对我国当代音乐创作的意义与启迪。

附：中央音乐学院博士研究生徐璐论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院七层多媒体教室

答辩委员会成员：姚恒璐　中央音乐学院教授（主席）
陈丹布　中央音乐学院教授
范乃信　中央音乐学院教授
唐建平　中央音乐学院教授
林　育　首都师范大学音乐学院教授

答辩委员会秘书：唐建平　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会 4 票通过徐璐论文答辩，1 位答辩委员缺席，1 票不通过。并建议中央音乐学院学位委员会授予徐璐博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

有限的相对主义（提要）
——论音乐的价值及其客观性

博士学位申请人：柯　扬
导　师：王次炤

本文围绕“音乐的价值及其主观性、客观性”这一问题，综合哲学思辨与经验分析方法，展开较系统的讨论和研究，提出“有限相对主义观念”，在音乐价值论中实现相对主义与绝对主义的理论和解。

第一章从“价值是什么”、“价值存在于哪里”这两个哲学问题入手，指出“价值”一词具有两重含义，它既可指某物对某人而言的“积极作用”，又可指某物本身的“质量”，前者实现于主体范畴，后者存在于课题范畴。

第二、三章讨论“音乐的价值（积极作用）何以可能”，认为音乐的积极作用之所以可能，有赖于人的音乐认知和音乐评价活动；两种活动分别在主体的不同心理层次上展开，如听感知觉、感情体验、联想想象、分析等层次；人们总是在自身音乐认知经验基础上，对音乐作品展开评价；个体音乐认知经验和音乐评价虽充满

差异，却只能是“有限的差异”。

第四章讨论“音乐价值的客观性”，认为音乐价值客观性体现在四个方面：其一，体现为音乐作品已经实现的积极作用；其二，体现为作品本身的质量；其三，体现为价值的主观普遍必然性；其四，体现为主体价值选择的被给定性。音乐作品的质量虽有高低之分，但有些作品可比高低，有些作品则难分伯仲。

结论部分对音乐价值论研究的根本思维方式作出进一步的思考，试图以“有限的相对主义”观念实现价值相对主义与价值绝对主义的理论和解。

附：中央音乐学院博士研究生柯扬论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 414 室

答辩委员会成员：于润洋　中央音乐学院教授（主席）
宋　瑾　中央音乐学院教授
周海宏　中央音乐学院教授
邢维凯　中央音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
谢嘉幸　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：宋　瑾　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过柯扬论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予柯扬博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

巴托克弦乐四重奏创作技法研究（提要）

博士学位申请人：王桂升
导　师：杨儒怀

本文主要探讨了巴托克六首弦乐四重奏中的曲式、和声、复调、陈述结构四方面的问题。

在曲式结构方面，重点阐述了巴托克对于奏鸣曲式的解构和重建。本文提出："调式还原"是巴托克对于奏鸣曲式的重大贡献，它是奏鸣曲式从古典到浪漫的调性扩张的继续，调式还原的曲式功能的形成，在很大程度上又依赖于巴托克将民间音乐中的五声调式置于类似古典音乐的主三和弦似的稳定地位的伟大尝试。

和声方面，对于 George Perle 所提出的 X、Y 和弦以及 Leo Treitler 提出的 Z 和弦，本文将其扩大为全面的对称和弦（S 和弦），并设计了一套标记体系，同时也在标记体系中特别强调了对称轴的作用，并陈述了对称和弦与对称轴、对称中心及对称中心区域之间的关系。

在复调部分主要讨论的是复调中的曲式结构功能及和声结构问题。

在陈述结构方面，巴托克的特点是将展开性的陈述结构应用在

呈示部中，而具有呈示性结构特征的陈述结构安排在展开部中，这种陈述功能的转变，使得曲式结构的向心力降低，为了抵消由此带来的离心力，巴托克以另外两种力量与其抗衡：一是以调式还原的方式加强呈示部与再现部的内在联系及呼应关系；二是以线性结构逻辑形成整部作品或乐章的统一。

本文以杨儒怀教授的理论体系以及 Elliott Antokoletz 等人的研究成果和方法为基础，适当借鉴了李吉提先生的线性思维以及音级集合、十二音技术等理论，并间接吸收了申克的“简化还原”的思想。

附：中央音乐学院博士研究生王桂升论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 414 室

答辩委员会成员：范乃信　中央音乐学院副教授（主席）
唐建平　中央音乐学院教授
刘长远　中央音乐学院教授
傅涛涛　中央音乐学院教授
周　龙　密苏里大学教授
姜乃通　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：唐建平　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会缺席 1 票、1 票不通过、4 票通过王桂升论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予王桂升博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

现代京剧《红灯记》音乐研究（提要）

博士学位申请人：刘聪明
导　师：袁静芳

本文以20世纪60—70年代的重要作品现代京剧《红灯记》的音乐为研究对象，通过历史学、文艺学、音乐形态学及相关作曲技术理论的综合研究，揭示该剧音乐在与时代结合以及戏曲音乐发展当中所取得的成果。全文共分五章。

第一章通过对作品的历史背景及创作历程中的不同音乐版本的史料梳理和分析，揭示了政治与意识形态对于戏曲改革所产生的深远影响，并使该作品形成政治与艺术、意识形态与文艺审美的结合。第二章论述其音乐的整体布局，如整体节奏、声腔、调性、主题贯穿以及主要场次音乐布局、主要人物唱腔布局等，并从中归纳音乐与戏剧结合下的整体结构及其内在逻辑。第三章以唱腔与人物为中心，一方面论述了唱腔音乐在塑造人物形象方面所起到的重要作用，另一方面从新的视角论述了皮簧腔音乐的诸多重要理论问题，从而形成戏剧人物、音乐形态、结构逻辑的高度统一。第四章论述乐队部分的创新及借鉴西方作曲技术的民族化与戏曲化。第五章就整体的音乐形态从程式性角度——即继承与创新的角度——予

以归纳和总结，其中包括句式结构中的腔式、拖腔，调式结构中的落音、旋律音列，以及过门、声腔与板式等，并进一步论述了程式与戏曲人物性格、创作个性以及社会文化变迁等因素的关系。

附：中央音乐学院博士研究生刘聪明论文答辩会

答辩时间：2007年6月

答辩地点：中央音乐学院414室

答辩委员会委员：周青青　中央音乐学院教授（主席）
戴家枋　中央音乐学院研究员
褚　历　中央音乐学院副教授
钱　茸　中央音乐学院教授
张建民　中国京剧院一级作曲
海　震　中国戏曲学院教授

答辩委员会秘书：褚　历　中央音乐学院副教授

答辩结果：答辩委员会一致通过刘聪明论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予刘聪明博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

蒂皮特四部交响曲作曲技术分析研究（提要）

博士学位申请人：李如春
导　师：姚恒璐

英国现代作曲家迈克尔·蒂皮特一生共创作了四部交响曲。这四部交响曲都是其优秀的代表作品，也是20世纪重要的大型音乐文献。本文从曲式结构、音高、节奏、节拍、和声、复调、调式、调性、配器等角度分析研究了蒂皮特的交响曲创作，根据分析的结果探讨了他交响曲作曲技术与风格中“保守”与“革新”的问题。蒂皮特的作曲技术与风格中既有普遍被认为的保守倾向，也有未被广泛注意的革新方面。

本文根据不同类型的音乐采用了不同的手段分析作品，既有现代音乐分析技法，也有传统音乐分析手段，如后申克音乐分析技术、泛调性、潜调性的分析技术以及调性音乐的分析技术，并总结了作品中有特性、有代表性的内部技法规律与风格特征。

蒂皮特的交响曲创作一方面承递了音乐传统的精华，另一方面稳健地发展了合理的技术与风格，两方面都恰当地与艺术内容的表

达相结合。

附：中央音乐学院博士研究生李如春论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院多媒体教室

答辩委员会成员：李吉提　中央音乐学院教授（主席）
唐建平　中央音乐学院教授
陈丹布　中央音乐学院教授
罗新民　中央音乐学院教授
王　非　中央音乐学院教授
林　育　首都师范大学音乐学院教授

答辩委员会秘书：罗新民

答辩结果：答辩委员会一致通过李如春论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予李如春博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

20世纪管弦乐创作发展初探（提要）

博士学位申请人：常　平
导　师：唐建平

20世纪是一个管弦乐创作风格多元化的时代，既可以看到19世纪浪漫主义、民族主义的延续，又有出现于这个世纪的表现主义、原始主义、新古典主义等等新的艺术思潮、音乐风格以及创作技法。调性的打破、音响的解放使管弦写作技术、创作观念以及审美取向产生了巨大的变化与发展，探寻这一时期管弦乐创作的技术特征是本文的主要目的。

本文分为五章：第一章主要阐述了20世纪管弦乐发展的概况（由于资料和篇幅所限，论文的阐述截止到20世纪80年代）；第二章列举了20世纪管弦乐队的编制、形态方面的变化，进一步分析其变化的必然原因；第三章结合具体作品论述管弦乐音响方面的发展，包括运用人声的方式、非常规乐器的引入、常规乐器的新发展等方面问题；第四章通过对若干作品的分析比较，对20世纪管弦乐作品的结构特点以及材料展开的技术进行论述，并阐明音乐语言的变化对音乐结构与展开技术的影响；第五章透过具体作品对20世纪管弦乐的配器技术进行分析，阐明了不同的音乐语言与配

器技术发展变化的关系。

附：中央音乐学院博士研究生常平论文答辩会

答辩时间：2007年6月

答辩地点：中央音乐学院教学楼409教室

答辩委员会成员：贾国平　中央音乐学院教授（主席）

张丽达　中央音乐学院副教授

金　湘　中央音乐学院教授

周　龙　密苏里大学教授

李滨杨　中央音乐学院副教授

杨　勇　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：贾国平　中央音乐学院

答辩结果：答辩委员会一致通过常平论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予常平博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

感性智慧的思辨历程（提要）

——西方音乐思想中的形式理论

博士学位申请人：李晓冬
导　师：王次炤

本文以西方音乐思想中的形式观念为线索，从历时角度对其进行了梳理和评述。认为形式观念与西方音乐总体的理性化特质有密切联系，这既表现在西方音乐的形成和确立中，又反映在近现代西方音乐走向创作和审美自主性的过程之中。

本文所关注的音乐形式既属于音乐哲学层面的范畴，又属于一个历史性范畴。作者认为，西方音乐形态的独特性在于高度发达的理性化思维，而形式观念起了不可或缺的作用。作者从审美现代性与音乐审美自律的演化角度，审视了汉斯利克形式自律论的深层内涵，指出：以绝对音乐观念为代表的“器乐的自觉”，是西方音乐进入现代性之后对自身合法性的诉求，它以高度发达的音乐思维为基础，必然体现为哲学高度的反思精神。

本文以若干思想家为例，尝试提出一种音乐美学的新思路。本文强调，听觉感性的开放性与音乐价值的客观性应是音乐美学的重

要考虑，在音乐审美研究中，应倒转音乐审美的主客地位，回归音乐的感性秩序对主题感性能力的拓展，把音乐作为一种独特的感性智慧。最后，笔者认为对西方音乐文化的深层认识，将会有力地促进我们对自身音乐传统的更新和改造，在这方面，形式论音乐思想提供了重要的启发。

附：中央音乐学院博士研究生李晓冬论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院教学楼 602 室

答辩委员会成员：李起敏　中央音乐学院教授（主席）
宋　瑾　中央音乐学院教授
邢维凯　中央音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
谢嘉幸　中国音乐学院教授
周海宏　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：邢维凯　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过李晓冬论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予李晓冬博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

论阿金·尤巴的“非洲钢琴艺术”(提要)

博士学位申请人:李 昕
导 师:俞人豪

阿金·尤巴是当代重要的黑人民族音乐学家、作曲家和音乐活动家。他对黑人音乐的研究涉及传统音乐、艺术音乐、教堂音乐、流行音乐等不同领域。他的一些重要的创作理念对非洲当代艺术音乐的发展起了很大的作用。

本文以他的“非洲钢琴艺术”为主线,从理论、音乐创作与社会实践三方面展开讨论。整项研究被纳入文化全球化的观察视野,重点考察“非洲钢琴艺术”的“交叉文化”特点,涉及“非洲钢琴艺术”创作基础、理论与创作的关系、创作与社会实践的关系、“交叉文化”音乐创作的分析原则与方法、发展特征等要点。

全文分为七章,第一章涉及作曲家介绍、研究视野、研究现状等方面的问题。第二章谈及“交叉文化”音乐创作为特征的“非洲钢琴艺术”形成的社会及历史文化背景。第三章研究阿金·尤巴的“非洲钢琴艺术”创作思想。第四章结合对尤巴创作的一些钢琴音乐作品分析,探索走进“非洲钢琴艺术”的路径。第五章

从创作发展的角度认识“非洲钢琴艺术”。第六章讨论尤巴对“非洲钢琴艺术”的社会推广。第七章以多重视野的观察方法去评价“非洲钢琴艺术”的历史地位，并指出：“交叉文化”音乐创作中的“和而不同”是“非洲钢琴艺术”在世界范围内受人关注的重要原因之一。

附：中央音乐学院博士研究生李昕论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 601 教室

答辩委员会成员：陈自明　中央音乐学院教授（主席）
张伯瑜　中央音乐学院教授
姚亚平　中央音乐学院教授
余志刚　中央音乐学院教授
王耀华　福建师范大学教授
管建华　南京师范大学教授

答辩委员会秘书：张伯瑜　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过李昕论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予李昕博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

藏传佛教密宗“死亡修行”仪式音乐研究（提要）

博士学位申请人：嘉雍群培
导　师：田联韬

“救度生命的轮回”是藏族人最高的境界，也是一种复杂而漫长的修行，由于修行的目的是“救度生命的轮回”，因此，被称为“死亡的修行”。在修行过程中充满各种艺术形式，其中音乐为最主要的艺术形式之一，贯穿修行的始终。本文从考察修行仪式音乐入手，对藏族“生命轮回”中的宗教观念、仪式行为、音乐形态加以研究、分析。

第一章着重论述“死亡修行”的内容，即历史渊源、修行途径、修行方法和修行的终极目标；第二章论述“死亡修行”的文化渊源之一——苯教，阐述苯教的形式、发展和文化内涵，以及苯教的众神灵和它们的“死亡仪式”活动；第三章论述修行的思想基础——藏传佛教密宗的形成和密宗修行的基本情况；第四章具体论述了修行中的各种演唱形式；第六章论述迁时超度的寺院乐舞“羌姆”，包括“羌姆”的起源、功能以及艺术形式；第五章主要

论述修行过程中所使用的乐器、乐器组合、乐队编制；第七章是对修行仪式音乐进行多方面、多角度的分析；第八章是修行仪式音乐的文化分析。

附：中央音乐学院博士研究生嘉雍群培论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院 602 教室

答辩委员会成员：杨民康　中央音乐学院教授（主席）

和云峰　中央音乐学院教授

周润年　中央民族大学藏学研究所教授

包爱军　中央民族大学音乐学院副教授

褚　历　中央音乐学院副教授

钱　茸　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：钱　茸　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会 5 票通过嘉雍群培论文答辩，1 票不通过，并建议中央音乐学院学位委员会授予嘉雍群培博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

哲学——美学视野中的西方和声演进（提要）

博士学位申请人：何宽钊
导　师：于润洋

本论题是一个融作曲技术理论、音乐史、音乐哲学——美学三方面内容的尝试性探索，以求在这三门学科之间拓展出一条相互通约的渠道，努力实现历史与逻辑的融合。文章按照通常的音乐史分期共分为六章，每章分别对特定历史时期和声的结构、和声的哲学——美学内涵以及其中蕴涵的理性或非理性因素进行阐述。在阐述不同历史时期的和声结构时，本文借鉴了法国著名哲学家、历史学家米歇尔·福柯（Michel Foucault，1926—1984）的知识型（episteme）理论，以求揭示支配不同历史时期和声结构特征的深层密码。

结语进行总结，本文认为和声作为人的精神创造物，是属于人的符号，其中隐藏着人的秘密，需要从中挖掘出这个隐藏的东西，以走向真正的“音乐学分析”。

附： 中央音乐学院博士研究生何宽钊论文答辩会

答辩时间： 2007 年 6 月

答辩地点： 中央音乐学院教学楼 412 室

答辩委员会成员： 张　前　中央音乐学院教授（主席）
杨通八　中国音乐学院教授
姚亚平　中央音乐学院教授
周海宏　中央音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
宋　瑾　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书： 周海宏　中央音乐学院教授

答辩结果： 答辩委员会一致通过何宽钊论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予何宽钊博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

“北侗”婚恋礼俗音乐的文化考察研究（提要）

博士学位申请人：李延红
导　师：田联韬

本文以贵州省黔东南苗族侗族自治州北部方言区侗族婚恋礼俗音乐为主要研究对象。

“北侗”，是今年出现于侗族文化研究领域的一个具有文化和地理含义的族群概念，泛指居于侗族北部方言区和文化区内的侗族群体。由于历史上的种种原因，当前侗族传统文化习俗大体以侗语南、北方言区为界，呈现南、北两大文化（音乐）区。前者保留了较多的侗族传统文化特质，风格相对统一；后者较多地受到主流文化的浸染，并在时空范围内与多族群文化相互影响，文化具有杂糅性。这也是本文关注的要点。

两性与婚姻是人类文明的永恒主题，与其相关的礼俗文化可以折射人类社会发展的轨迹。北侗族群在历史上形成的两性交往习俗和婚姻仪礼，不仅是侗族整体文化构成的一部分，也是北侗传统文化的主要内容，并与南侗同类事象相区别。从行为的角度上看，两

类活动之间呈现一种“分立并行”的特点，且各有特定的音乐及音乐行为。这些品种多样、风格杂糅的礼俗音乐，因分别体现在本土“歌以择偶”的习俗和汉族文化中的“礼乐”思想，而蕴涵了风俗与礼制、本土与外来、主流和非主流等多种文化主题。以往学界对北侗文化（包括音乐）较少研究，关于音乐研究的有限成果多集中于“民俗”层面上的两性交往活动用乐，对当地民众极为重视的生命仪礼——婚礼及其用乐鲜有关注。随着文化研究的深入、当地旅游业和传播媒介的发展，以及北侗族群意识的增强，当前的北侗婚恋礼俗音乐文化逐渐有了族群文化标示意义。本文将通过此种音乐文化事象的时空考察，揭示北侗族群婚恋礼俗文化的形式特征、文化功能与意义，以及其传统的形成与变迁过程。

附：中央音乐学院博士研究生李延红论文答辩会

答辩时间：2007年1月

答辩地点：中央音乐学院第二会议室

答辩委员会成员：周青青　中央音乐学院教授（主席）
伍国栋　南京艺术学院教授
樊祖荫　中国音乐学院教授
杨民康　中央音乐学院教授
钱　茸　中央音乐学院教授
褚　历　中央音乐学院副教授

答辩委员会秘书：褚　历　中央音乐学院副教授

答辩结果：答辩委员会一致通过李延红论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予李延红博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

"从心灵中来——但愿再次——回到心灵"（提要）

——论贝多芬《庄严弥撒》的创作

博士学位申请人：刘小龙
导　师：李应华
姚亚平

《庄严弥撒》是德国作曲家路德维希·凡·贝多芬晚年创作的一部宗教音乐杰作。它以其庞大的规模和丰富的思想内涵成为19世纪初天主教弥撒领域的标志性作品，反映着作曲家本人对天主教信仰的独立理解和思考。本文主要从创作特征、信仰内容和宗教文化背景三个方面对这部分作品加以分析和论述。全文的基本观点是，《庄严弥撒》既是贝多芬晚年用于表达个人宗教思想的音乐结晶，又是他信仰历程的一个缩影。作曲家通过多元化的音乐风格和作曲技法在《庄严弥撒》各个部分表现出独特的信仰观念，使这部作品成为超越传统弥撒表现风格的独立艺术品。它反映着贝多芬对音乐艺术发展革新的不懈追求，同时也是当时欧洲的政治文化因素综合影响的结果。本文包括三个章节。第一章主要针对

《庄严弥撒》的赋格写作、奏鸣曲式的应用、复古与象征等创作特征加以分析，具体论述了这部作品的多元风格特点及其影响。第二章针对《庄严弥撒》各乐章的信仰内容加以探讨，主要采用音乐阐释的方法，将具体的音乐表现特征与贝多芬的生平、思想结合起来加以解读，从中揭示出作曲家投入这部作品的个性化的信仰观念。第三章主要从《庄严弥撒》的宗教文化背景展开论述，探索这部作品在19世纪初奥地利宗教政治环境中具有的社会历史价值。本文研究的核心目的在于深入了解贝多芬晚年的创造特征和信仰特征，并对作曲家的宗教思想作出更加严谨的评价。

附：中央音乐学院博士研究生刘小龙论文答辩会

答辩时间：2007年6月

答辩地点：中央音乐学院教学楼401室

答辩委员会成员：余志刚　中央音乐学院教授（主席）
杨燕迪　上海音乐学院教授
严宝瑜　北京大学教授
刘经树　中央音乐学院教授
黄晓和　中央音乐学院教授
周耀群　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：周耀群　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过刘小龙论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予刘小龙博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

期待与风格（提要）

——迈尔音乐美学思想研究

博士学位申请人：高拂晓
导 师：王次炤

伦纳德·B. 迈尔对当代音乐美学发展作出了重要贡献，他的思想和分析方法在当代音乐学界产生了重要的影响。本文主要研究他的音乐美学思想中最具有代表性的两个核心问题——期待与风格。

论文勾勒了迈尔的生活经历和思想产生的背景，从总体上概括了迈尔的思想特征，指出期待与风格是迈尔思想的核心。通过对情绪和情感的概念进行辨析，并与汉斯立克和苏珊·朗格的观点进行比较，笔者认为，迈尔的音乐情感论是以非参照性的情绪体验为主的音乐的特殊情感论。在重新阐释迈尔的音乐期待与意义的关系的基础上，论文指出，应该从句法价值和审美体验两个方面去理解迈尔所言的音乐意义的问题。接着，论文阐述了迈尔的风格分析观念，强调了迈尔风格理论的历时性和共时性结合，历史与审美统一的特点。作者认为，稳定性和变化性是迈尔风格理论的核心。通过

考察浪漫主义意识形态对风格变化的影响，风格的稳定性和变化性的辩证关系得到了具体揭示。其中，对风格变化中稳定性特征的形态归纳和解释是迈尔的风格理论不同于其他理论的重要特征。在讨论了迈尔观点中有关“形式主义”的实质后，作者以审美的现代性视野审视了风格的内涵，指出了风格的“内在超越性”及期待与风格的审美张力，并认为期待与风格都具有开放性。最后，论文从理论与实践两个方面阐述了本研究的意义，指出了迈尔音乐美学思想的成绩与局限。作者认为，迈尔的期待与风格理论在当代西方音乐美学史上占有重要的地位，它所引起的问题远远大于它所解决的问题。迈尔的思想不仅对我们的音乐美学理论研究而且对音乐实践问题都具有很大的启发意义。

附：中央音乐学院博士研究生高拂晓论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院教学楼 602 教室

答辩委员会成员：张　前　中央音乐学院教授（主席）
韩钟恩　上海音乐学院教授
谢嘉幸　中国音乐学院教授
宋　瑾　中央音乐学院教授
邢维凯　中央音乐学院教授
周海宏　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：周海宏　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过高拂晓论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予高拂晓博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

布里顿两部歌剧的研究（提要）
——《彼得·格莱姆斯》和《命终威尼斯》

博士学位申请人：安　宁
导　师：余志刚

本杰明·布里顿是20世纪中叶最多产也是最著名的英国作曲家，被认为是自17世纪普赛尔以来最杰出的作曲家。在其体裁多样、数量庞大的作品库中，歌剧所占的位置极为重要，也是他全部作品的重心所在。

在布里顿的全部歌剧作品中，《彼得·格莱姆斯》（Op. 33，1944—1945）和《命终威尼斯》（1971—1973）是最富特色的：一部是他的成名作、代表作；另一部则不仅是他艺术生涯中此类体裁的“天鹅之歌”，而且还与他的情感生活有着密切的联系。本文以此为契机，对这两部歌剧从体裁形式、题材内容、音乐风格及具体技术手法和美学追求等方面展开比较研究，并对影响作曲家创作的“性取向”问题进行解读，以音乐本体分析与文本意义阐释的双重视角审视本课题，进而探究造成这些变化与发展的原因。

全文分四章。前两章分别是对这两部歌剧的音乐本体分析，从

题材的选择及动机、调性、配器等技术手法方面进行了全面而深入的分析。第三章是对其创作理念及风格特征的比较研究，并得出有关布里顿创作方面的简短结论。第四章则探讨了“性取向”问题对布里顿这些创作的具体影响，同时涉及对学界研究方法的思考。结论部分从历史、社会、文化的角度探讨了作曲家歌剧观念和创作风格的来源，认为英国传统文化的精神及“性取向”问题是形成布里顿创作理念和风格特征的主要因素。

附：中央音乐学院博士研究生安宁论文答辩会

答辩时间：2007年6月

答辩地点：中央音乐学院教学楼601教室

答辩委员会成员：钟子林　中央音乐学院教授（主席）
周小静　天津音乐学院教授
张在新　北京外国语大学英语学院教授
姚亚平　中央音乐学院教授
刘经树　中央音乐学院教授
周耀群　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：周耀群　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过安宁论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予安宁博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

弗朗索瓦·库普兰的羽管键琴音乐及其语境（提要）

博士学位申请人：郭金玲
导　师：余志刚

本文以法国巴洛克时期羽管键琴学派的代表人物弗朗索瓦·库普兰（Francois Couperin，1668—1733）的四卷羽管琴键组曲为研究对象，具体内容主要涉及他的羽管琴键音乐与文化语境之间的联系。他的羽管琴键音乐与其产生的社会文化环境有着特别密切的关联，是十七八世纪法国的政治、社会、思想、文化背景影响下的产物。

全文共分五章，主要围绕着库普兰的羽管键琴作品、时代文化环境以及这二者之间的联系进行阐述。第一章："社会文化环境"，从政治体制、思想流派及艺术风格三方面阐述库普兰羽管键琴音乐语言形成的大环境；第二章："库普兰羽管键琴音乐概况"，介绍了库普兰羽管键琴音乐的小背景——十七八世纪的法国音乐发展概况、库普兰的生平与创作，以及库普兰的四卷羽管键琴曲集的概况；第三章："库普兰羽管键琴音乐的风格与手法"，主要对库普

兰羽管键琴音乐本体的典型特征进行技术分析，其中包括组曲的构成与安排、舞曲形式、调式的使用、曲式结构、织体类型、主题发展手法及和声细节处理、标记的使用等内容；第四章："库普兰羽管键琴音乐所涉及的法国文化传统"，分别从题材与体裁、琉特琴与羽管键琴音乐传统、宫廷埃尔与抒情风格、宫廷芭蕾及抒情悲剧、意大利风格的影响等方面进行论述，考察库普兰羽管键琴音乐所融合的传统风格与手法；第五章："库普兰羽管键琴音乐标题所涉及的社会生活内容"，包括法国宫廷贵族及其生活、戏剧演出及演员、女性的世界、自然景观和同时代的音乐家，这些是库普兰生活世界中的主要构成部分，库普兰通过音乐的表达描画出那个时代的社会生活内容。

附：中央音乐学院博士研究生郭金玲论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月

答辩地点：中央音乐学院教学楼 405 室

答辩委员会成员：刘经树　中央音乐学院教授（主席）
姚亚平　中央音乐学院教授
周耀群　中央音乐学院教授
沈凡秀　中央音乐学院副教授
孟　华　北京大学比较文学研究所教授
李秀军　中国音乐学院教授

答辩委员会秘书：周耀群　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过郭金玲论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予郭金玲博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

勋伯格的宗教思想对其音乐创作的影响（提要）

博士学位申请人：王婷婷
导　师：钟子林

奥地利作曲家阿诺尔德·勋伯格（Aenold Schoenberg，1874—1951）是20世纪最著名的作曲家之一。他曾经开创了无调性与十二音作曲法。在这位富于创新精神的作曲家的创作中，宗教起到了不可或缺的作用。

本文通过全面考察勋伯格的宗教思想对其音乐创作的影响，试图更清楚地认识勋伯格，更好地理解他的音乐。

全文由绪言、第一、二、三、四章和结论组成。绪言主要陈述论文的研究意义与国内外的研究现状；第一章对勋伯格的宗教信仰历程进行回顾；第二章论述勋伯格宗教思想对创作影响的一个方面"先知意识"，梳理先知意识在技法和作品的体现，并深入研究《四首管弦乐歌曲》和歌剧《摩西与亚伦》中的先知意识；第三章"上帝观念"，在考察勋伯格的上帝观念的内涵之后，以《雅各的天梯》和《现代诗篇》为例作重点分析；第四章"犹太情结"，作

为犹太人后裔，勋伯格一生的宗教思想与犹太情结有密切关系，本章着重分析《华沙幸存者》和《三千年》两首作品；结论在综合论文主体论述基础上，在更广泛的背景下，归纳勋伯格的宗教思想特点，进一步明确这种宗教思想对其创作影响的重要性。

附：中央音乐学院博士研究生王婷婷论文答辩会

答辩时间：2007年5月

答辩地点：中央音乐学院教学楼602室

答辩委员会成员：余志刚　中央音乐学院教授（主席）
姚亚平　中央音乐学院教授
周耀群　中央音乐学院教授
黄晓和　中央音乐学院教授
蔡良玉　中国艺术研究院音乐研究所研究员
卓新平　中国社会科学院宗教研究所研究员

答辩委员会秘书：周耀群　中央音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过王婷婷论文答辩，并建议中央音乐学院学位委员会授予王婷婷博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

山西四大梆子唱腔研究（提要）

博士学位申请人：张艳丽
导　师：江明惇

本论文以山西四大梆子为研究对象，通过分析山西四大梆子唱腔的异同及产生异同的原因，力求揭示山西四大梆子及梆子腔体式的本体特征和变化规律。

本论文的主要内容分为三个部分：

一是对山西四大梆子的唱腔旋律和音乐结构进行分析。山西四大梆子在发展过程中有些因素是相对稳定的，如唱腔结构、句式、基本板式以及板式连接的手法；有些因素是不稳定的、易变的，如润腔、唱腔的旋律、调性、调式及音阶等。山西四大梆子唱腔旋律和音乐结构中的相对稳定因素和不稳定、易变因素是梆子腔音乐结构体式的本体特征和变化规律的具体体现。

二是对影响山西四大梆子唱腔变化的主要因素进行分析。主要是方言对山西四大梆子唱腔旋律的影响和地域文化、民间音乐对山西四大梆子的影响。

三是对山西四大梆子现状进行调查分析。内容包括：山西四大梆子剧团现状调查，山西四大梆子目前存在的问题和山西四大梆子

改革的思路。随着农村的城市化和城乡结合部向城市化的演进，对山西四大梆子原有固定的演出环境和受众体是极大的冲击，这将给戏曲的繁荣带来隐患甚至影响其发展。从梆子腔本身来看也存在明显的不足，主要是梆子腔的男、女声同腔同调问题，男、女声同腔同调违反了男、女声音域相差四五度的自然生理现象，使男腔高不成低不就，发展受到极大的束缚，妨碍了男腔的发展和梆子腔唱腔艺术的提高。

附：上海音乐学院博士研究生张艳丽论文答辩会

答辩时间：2006 年 12 月 27 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：王耀华　福建师范大学教授（主席）
管建华　南京师范大学教授
黄　白　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
郭树荟　上海音乐学院副教授
陈应时　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过张艳丽论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予张艳丽博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

宋代宫廷音乐制度研究（提要）

博士学位申请人：康瑞军
导　师：洛　秦

本文由绪论、正文、结论三个主要部分构成。

其中，绪论部分主要陈述了本课题的选题缘起与意义、研究目的、研究现状、相关概念与范围的界定及所采用的研究方法。

正文部分，从宋代宫廷音乐制度的四个方面来进行阐述。即宫廷音乐机构与乐官制度——考察宋代宫廷音乐机构与乐官制度的渊源与构成，指出宋代的上述制度有相当一部分继承自唐末五代，而在其三百余年的发展过程中，又呈现出区别显著的三个阶段；乐籍制度在宋代宫廷的作用——考察乐籍制度在宋代的发展，以及在宫廷音乐活动中所承担的功能；和雇制度在宋代宫廷音乐中的作用——考察和雇制度的由来，其施用于宋代宫廷音乐活动的时间，以及在宫廷音乐活动中所发挥的作用；宫廷音乐表演体制——主要考察宋代宫廷的雅乐、燕乐、鼓吹乐活动中，各自所依托的仪节程式与特点，并指出在不同乐种的表演程式中，被统治阶层所赋予的不同的用乐理念。

本文在结论部分提出，在俗乐发达的大背景之下，两宋之间的

音乐活动呈现出显著的区别；而在北宋一百六十余年中，又以宋神宗元丰年间（1078—1085）为分水岭，呈现出各自的阶段性特征。大致上，北宋宫廷音乐较之南宋更加注重音乐的程式性，其内容也相对比较正统、谨严，并以礼仪宣教为主要的用乐目的。北宋后期元丰以来，宫廷音乐活动中逐渐出现了更多的娱乐性成分，礼的因素已不像北宋初期那么重要。南宋以来，随着宫廷音乐用乐规模和频率的减缩，礼仪程式性对宫廷音乐的统摄更趋削弱，丰富多彩的民间俗乐也借由非在籍的和雇乐人充塞于宫廷音乐活动中。自此，宫廷音乐中乐的成分得到了极大的加强。所以，若结合宋前之唐五代以及宋以后之元明清时期的音乐制度特征来观照，我们发现：宋代宫廷音乐活动除了具有程式化与俗乐化这两种前后相继的断代特征之外，还具有总结前代、示范后代的历史意义。

附：上海音乐学院博士研究生康瑞军论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月 13 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：郑祖襄　中央音乐学院教授（主席）

陈应时　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

黄　白　上海音乐学院教授

黄允箴　上海音乐学院教授

萧　梅　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过康瑞军论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予康瑞军博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

卡特音乐的时空秩序（提要）

博士学位申请人：于 洋
导 师：赵晓生

对于时间与空间的思考贯穿于卡特音乐创作之中，尤其在中期以后更是成为他音乐创作的主要来源和依据。基于这样的考虑，本文将卡特作曲技术归于时空秩序之中分别论述。以此为基础，在更高的层面上提炼出卡特音乐中时间与空间的分离与组合原则，从而归纳出卡特音乐时空秩序的本质特征。

本文主要由五个章节组成。引言之后，第一章主要介绍了卡特音乐时空秩序产生的背景；第二章通过节奏、结构以及速度诸方面分析了卡特音乐的时间特征；第三章通过音高结构、织体空间以及音色调配诸方面分析卡特音乐的空间特征；第四章探讨了卡特音乐时空秩序的特质分离、核心拆分以及手段分离等时空分离原则，以及整体结构与微观元素组合、动态趋势与恒定因素组合、线性材料立体组合等时空组合手段；第五章放眼卡特身处其中的美国音乐之中，将卡特音乐特征与主要美国作曲家的音乐进行了对比与联系，从另一个层面上论述卡特音乐如何独立或者融合于美国音乐；结语部分，对卡特音乐的时空秩序进行了进一步的抽象和概括，得出了

"卡特在哲学思维指引下以严密的时空秩序，表现在时间上绵延不断、在空间上有序分布的音乐流体。这种控制音乐'时空秩序'的方式与同时代美国其他作曲家音乐'时空秩序'既有内在的联系，同时又具有自己的特征"的结论。

附：上海音乐学院博士研究生于洋论文答辩会

答辩时间：2007年6月6日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：朱世瑞　上海音乐学院教授（主席）
彭志敏　武汉音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过于洋论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予于洋博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

武满彻中期作品研究（提要）

博士学位申请人：许志斌
导 师：赵晓生

本论文的研究对象是日本当代最具国际影响力的作曲家武满彻（1930—1996）的中期音乐创作（1958—1977）。鉴于目前国外对武满彻创作的总体风格和观念特征的研究已获得充分成果，对于单部作品或有关联的数首作品的研究也较常见，但是分期研究还很少见，尤其是聚焦于技法特征的研究更是几近阙如，因而，本论文试图在此方面做些尝试。

论文的主旨在于：就武满彻中期作品中的创作技法，从不同的方面（音高、音色、织体、节奏、时间结构等等）进行描述、分析、梳理、归纳、总结，从技法层面的特征揭示其中期创作的风格倾向，在西方先锋音乐发展的整体背景中探讨武满彻中期创作观念中的西方因素、先锋因素、东方因素以及它们在创作中的融合体现。

全文由绪论、五章正文和结语组成。绪论部分，对目前国内外武满彻研究的现状进行概要介绍，对其创作的总体特征进行归纳并探讨了武满彻的创作分期问题；第一章，主要讨论西方音乐的传入

对日本现代音乐创作的影响及日本创作界在20世纪上半叶的基本情况，为讨论武满彻的创作提供一定的历史背景，同时回顾了武满彻的早期生涯和创作；第二章，概括论述了多重影响下的武满彻中期创作，包括对序列音乐的尝试、凯奇音乐思想的影响、对日本音乐文化的反思和“前卫”音乐观念与技法的影响；第三章，主要讨论音高组织问题，揭示武满彻在作品的音高组织方面的技法特征；第四章，梳理武满彻在音色、音响织体方面的基本特征；第五章，聚焦于武满彻作品中节奏、节拍即音乐的时间组织和整体结构方面的处理特征；最后，在结语部分，主要讨论了武满彻独特的创作观念与作品形态及技法的关系，在观念层面上对本文的论述进行概要归纳和引申。

附：上海音乐学院博士研究生许志斌论文答辩会

答辩时间：2007年6月7日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：林　华　上海音乐学院教授（主席）

高为杰　中国音乐学院教授

杨立青　上海音乐学院教授

徐孟东　上海音乐学院教授

贾达群　上海音乐学院教授

何训田　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过许志斌论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予许志斌博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

碰撞、对话与交融（提要）
——就尹一桑《第二交响乐》论其后期创作思维的主要特征

博士学位申请人：张千一
导　师：杨立青

韩裔德籍朝鲜作曲家尹一桑（Isang Yun，1917—1995）是20世纪在国际乐坛上具有独特地位的亚裔作曲家。自1966年尹一桑的管弦乐队作品《礼乐》（Reak）在欧洲获得成功以来，他的“主要音”思想和技法越来越受到西方的重视，影响也逐渐扩大到世界的范围……那么，“主要音”到底是一个什么样的理论？“主要音”产生的根源又在哪里？“主要音”作为一种技法，为什么受到西方作曲技法的影响，却又不同于西方作曲技法？笔者认为，“主要音”首先是一个思想的范畴，它在接近任意的多样性中被具体化。也就是说，“主要音”既是思想的，也是技法的；既是宏观的，也是微观的；既是抽象的，也是具象的。

本论文主要由三个章节组成：第一章尹一桑与“主要音”，重点论述了尹一桑“主要音”产生的思想根源、文化根源、技法根

源和尹一桑特殊的人生经历对他创作产生的影响；第二章尹一桑的创作分期，本文作者从自己的研究角度出发，对尹一桑的创作分期进行了“重新梳理”，即东亚时期（“主要音”的启蒙时期）和欧洲时期（“主要音”的发展时期）；第三章尹一桑《第二交响乐》分析，以尹一桑《第二交响乐》为研究重点，以“阴阳”原则为“主要音”的分析方法，着重通过《第二交响乐》（并涵盖其他交响乐）的实例分析来论其后期创作思维的主要特征。

尹一桑和他的音乐始终处在东西方文化的碰撞、对话与交融之中，东西方就像是“阴阳”两极，在他的音乐里和生命中相互关联，相互作用，且不可分离。本文作者通过本论文的写作，似乎“悟”到了尹一桑说过的一句话：“音乐不外乎是阴—阳原则的永久的重复。”

附：上海音乐学院博士研究生张千一论文答辩会

答辩时间：2007年6月8日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：贾达群　上海音乐学院教授（主席）
饶余燕　西安音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授
林　华　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过张千一论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予张千一博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

关于调性音乐中连接性结构的若干表现形态和功能意义的研究（提要）

博士学位申请人：阳 军
导 师：贾达群

本研究是针对音乐作品中的连接性结构的功能意义和形态表现进行的专项研究，研究对象主要为经选择的巴洛克至浪漫主义时期的调性音乐作品。全文共分为三章。

第一章：首先就连接的基本概念、连接的结构内涵进行了较为抽象的论证和说明。并对音乐结构中连接性结构的功能意义及其形态表现进行概述。

第二章：针对音乐结构中连接性结构的连接功能的实现方式进行分析和研究，并就连接性结构的连接性功能及其形态表现进行阐释和说明。

第三章：针对连接性结构承担的“非连接功能”的不同，对连接性结构的非连接功能进行了分类论述，并着重考察了连接性结构在实现其“非连接功能”的同时，其连接功能的实现方式及其形态体现。此外，本章还从音乐发展史的角度出发，通过大量的实

例分析，对连接性结构变异的历史轨迹进行了梳理和论证。

在本研究中，作者通过大量的实例分析，从音乐发展史的角度对连接性结构的发展演化轨迹进行了梳理和论述，并对音乐结构中连接性结构的不同形态表现和功能意义进行了深入的分析和论证。

附：上海音乐学院博士研究生阳军论文答辩会

答辩时间：2007年6月8日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：高为杰　中国音乐学院教授（主席）
林　华　上海音乐学院教授
钱亦平　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
徐孟东　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过阳军论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予阳军博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

论支声及其在西方现代音乐中的应用（提要）

博士学位申请人：张　磊
导　师：林　华

支声广泛存在于民间音乐中，是民间多声部音乐最常见的织体形式。支声现象复杂、形态各异，不同国家、地区，不同民族、不同体裁的支声均表现出了各自不同的特点。

本文分上、下两篇。上篇主要以民间音乐中的支声现象为依据，围绕支声展开论述。在“支声及相关问题的探讨”中，对支声概念作了更加详细的解释，特别是对概念中涉及的“变体”一词进行了具体的说明，为后面支声织体的分类提供了必要的理论依据。关于支声的归属，本文明确了观点，并进行了论证。

“支声织体类型及音乐语言特征”是上篇的中心内容，本文从旋律的纵向变化和横向变化两个方面对支声织体进行分类，突出了支声织体的本质特征。在这一内容上，具有创新意义的是确立了哪种平行进行属于支声织体，挖掘出了新的支声织体展开性支声，做出了综合性支声和混合性支声并用的选择，并对其进行了明确的

区分。

下篇的论题是支声在西方现代音乐中的应用。首先是“传统时期的回顾”，从奥尔加农时期到浪漫主义时期。接下来是“支声在西方现代音乐中应用概述”，这一问题的关键点是哪些作曲家在哪些作品中应用了支声。通过翻阅大量的乐谱及文献，最后选定了西方8个国家的21位现代音乐作曲家的57部作品进行研究，为论题的写作开拓了道路。本文所运用的谱例就是在此基础上遴选出的。这一章的内容包括布里顿的三部教堂寓言剧、支声在俄罗斯现代音乐中的应用、支声在美国现代音乐中的应用和支声在西方其他国家及作曲家现代音乐中的应用。

最后一章是“支声在西方现代音乐中应用的特点”，论述以前一章为基础，对支声织体类型及支声应用的特点进行总结。

通过对西方现代音乐中支声应用的分析研究，从中获取审美经验，为音乐创作提供启示，为音乐创作中应用支声提供借鉴，从而丰富作曲技法。

附：上海音乐学院博士研究生张磊论文答辩会

答辩时间：2007年6月8日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：徐孟东　上海音乐学院教授（主席）
饶余燕　西安音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
何训田　上海音乐学院教授
朱世瑞　上海音乐学院教授
赵晓生　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过张磊论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予张磊博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国古代箜篌的研究（提要）
——从箜篌与古代王室的关系分析箜篌的多重身份

博士学位申请人：谢 瑾
导 师：赵维平

文章以中国古代箜篌为研究对象，试图将箜篌的形制沿革置于具体的历史语境中进行考察，并分析古代箜篌在历代宫廷中的运用状况及所体现的身份特征。文章主要包括三方面的内容：

一、从“运用”的角度分析箜篌在古代宫廷中的地位、作用及其所承担的历史身份。

从箜篌在历代宫廷中的运用来看，它不仅作为发音体意义上的乐器而承担了宫廷娱乐的功能，而且因所运用场合的不同与历史地阶段的变化而体现出特定的历史身份。

二、结合历史语境分析古代箜篌的形制沿革与地理分布。

文章把对箜篌的形制分析置于具体的历史语境中，采用纵向的历史性梳理与横向的关联性分析相结合的方法，以考古文物、历史文献、图像资料三重考据为基础，分析了箜篌形制发展与地理分布在各个历史时期的特点，并考察了古代文献中的“箜篌”、“卧箜

篌”与“竖箜篌”的具体内涵在不同历史阶段的变迁。

三、《释名》中“师延”做箜篌的记载的意义。

针对部分工具书未把“师延”做箜篌的记载收入“箜篌”词条的现象，文章在以往研究的基础之上进一步对《释名》、《韩非子》、《太平寰宇记》等文献中关涉早期箜篌的史料作了分析，并指出对《释名》中的箜篌史料进行关注之必要。

附：上海音乐学院博士研究生谢瑾论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月 13 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：郑祖襄　中央音乐学院教授（主席）

陈应时　上海音乐学院教授

洛　秦　上海音乐学院教授

应有勤　上海音乐学院副研究员

黄允箴　上海音乐学院教授

黄　白　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过谢瑾论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予谢瑾博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

稻作文化之谷（提要）
——江苏中北部地区田歌的存在方式及其稻作文化意义

博士学位申请人：单　林
导　师：黄　白

我国是世界上最早进行水稻栽培的国家之一，悠久的种植历史创造出丰富而生动的稻作文化，作为稻作文化中十分重要的艺术形式，田歌在稻作文化体系中有着很高的地位，并在相对多样和复杂的稻作社会文化中彰显着独特的表现形式、功能价值、艺术个性、情感力量以及人文意义。在这中间，江苏中北部地区的田歌又具有自身的艺术特征。本文以田野调查为基础，以音乐形态分析为依据，在对中国主要地区的田歌形式进行比较的同时，紧密围绕稻作文化的发生，对江苏中北部田歌的存在形式、表现功能、人文价值等方面进行了全面的陈述，同时对其所体现的音乐学及稻作文化意义进行了深入的阐述。

附：上海音乐学院博士研究生单林论文答辩会

答辩时间：2007年6月13日

答辩地点： 上海音乐学院

答辩委员会成员： 管建华　南京师范大学教授（主席）
陈应时　上海音乐学院教授
江明惇　上海音乐学院教授
郭树荟　上海音乐学院副教授
王　璨　上海音乐学院副教授
黄允箴　上海音乐学院教授

答辩结果： 答辩委员会一致通过单林论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予单林博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

中国近代和声技法的调域类型及历史走向（提要）

博士学位申请人：刘晓江
导　师：张静蔚

本文以中国近代音乐创作中的和声技法为对象，总结其技法特点，分析其思想成因，观察其历史走向，力求通过技术的分析及归纳，历史的梳理与总结，为中国近代音乐史学提供新的学术视域。

本文探求近代和声技法中民族风格的形成与发展，在此基础上，宏观和历史地概括出近代和声技法的调域类型的三种模式，即调性模式、调式模式、调中心模式。指出近代以来相当长的时间里单一调式模式的历史走向及思想成因。通过实例说明，调域类型在分析和声技法、风格变化及作曲家个性特色方面所具有的实用价值。

本文采用的调域分析方法，是对已有的“调域”或“均”术语的创造性的发挥，内涵不变而外延由原 7 个音高材料延伸至 12 个音高材料。是从中国近代音乐创作的实际出发，整合西方的和声

理论，吸纳中国宫调理论的研究成果，从而形成的和声分析方法。

本文以调域扩展方式的变化作为中国近代和声技法发展的叙事主线，通过对典型作品进行调域扩展方式的调域分析，揭示出近代从主音确立到调式旋宫，再到调中心运用的和声发展过程，指出在这个过程中，民族风格得到实现，并在调域类型的归纳中再度呈现出民族风格的多样性。

本文的学术成果：第一，首次提出调域新概念及调域分析方法；第二，首次提出近代和声技法调域类型的三种模式和单一调式模式的历史走向及思想成因；第三，将和声学与音乐史学相结合，融思想、技法、作品为一体，开辟中国近代音乐史学跨学科研究的新领域。

附：上海音乐学院博士研究生刘晓江论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月 14 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：居其宏　南京艺术学院教授（主席）

杨燕迪　上海音乐学院教授

张　巍　上海音乐学院教授

陈聆群　上海音乐学院教授

陈应时　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过刘晓江论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予刘晓江博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

《新定九宫大成南北词宫谱》研究（提要）

博士学位申请人：吴志武
导　师：陈应时

本文由前言、上篇、下篇及结论四部分组成。

前言部分首先对本文研究对象《新定九宫大成南北词宫谱》进行释名，然后从宫调、译谱、辑佚与存目、曲谱考证四个方面综述了相关研究成果，之后两部分对论题的研究意义、研究角度、研究内容与方法扼要地予以说明。

上篇从文献学角度展开研究，分三章。第一章主要从《九宫大成》产生的社会政治背景、文化背景，以及编纂者的编写动机三方面，考察《九宫大成》的编纂背景及成书的主要因素。第二章通过《九宫大成》与《南词定律》、《曲谱大成》、《太古传宗》、清宫戏、《雍熙乐府》、《元人百种》等曲谱或曲集的比较研究，详细考察《九宫大成》曲文与曲乐材料的主要来源。第三章旨在考察《九宫大成》所有曲牌的体裁归类、作者等情况，主要从唐宋元明诗词、宋金诸宫调、宋元南戏、明清传奇、元明杂剧、元明清散曲等六个方面梳理、考辨。

下篇从乐律学角度展开研究，分五章。第四章讨论《九宫大

成》宫调与燕乐二十八调的关系，认为《九宫大成》与燕乐二十八调无关，并进而论证了明清曲谱中的宫调与燕乐二十八调亦无关。第五章讨论了《九宫大成》宫调与工尺七调调高的关系，认为《九宫大成》的宫调具有工尺七调的指义，同时结合诸多文献分析、验证了《九宫大成》宫调的调高具体指向。第六章讨论了《九宫大成》宫调与宫调声情的关系，认为《九宫大成》的宫调受到了“声情”说的影响，并认为明清时期以来，宫调声情说一直存在于戏曲理论与实践中。第七章探讨《九宫大成》用韵的规律，认为《九宫大成》及明清曲谱的宫调与用韵之间无直接关联。第八章从南北曲体制中的音阶论说入手，对《九宫大成》所有曲牌的音阶形态作了详细的分析，同时探讨了《九宫大成》音阶形态多样性形成的原因。

附：上海音乐学院博士研究生吴志武论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月 14 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院研究员（主席）

洛　秦　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

黄允箴　上海音乐学院教授

黄　白　上海音乐学院教授

应有勤　上海音乐学院副研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过吴志武论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予吴志武博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

唐大曲考（提要）

博士学位申请人：王安潮
导　师：陈应时

唐大曲是集歌、舞、乐于一体，综合运用各种手法发展起来的大型音乐形式，在中国古代音乐史中占有重要地位。千百年来，有关它的阐论难以胜数，其中多是从文史角度对其进行考证，成就最大的也是文辞学家，但音乐学者从20世纪80年代加强了研究力度。

本文在前人的基础上，从宏观和微观两个角度对唐大曲进行了探究。宏观角度是基于以往研究多零散而不成系统。在这方面，以时间为线，以朝代更迭为面，对大曲所出现的诸种类进行了曲名、音乐特征的比对，以期探讨唐大曲在发展史上产生、衰落的全过程。较为全面、系统地对各类大曲的曲名进行了考证，同时提出以往对唐大曲在分类上较为模糊，诸家努力所作的分类均较勉强。首次考证了唐大曲的流向路线，指出了在考察唐大曲的流向问题上，要从时间和地理位置两个坐标来考量。

在对唐大曲微观的认识上，首次运用自己设计的结构分析法对唐大曲之结构进行了研究，首次较为系统地考证了唐大曲的宫调系

统，发现唐大曲中普遍运用着“移调”手法来丰富其表现力，扩展其影响。考证了所运用的“转调”手法，这些在文献中均有不同程度的记载，从中可以看出唐代音乐在调式调性发展上的特点：以“移调”为主（较多地运用这一技法，并将其视为音乐技艺的重要体现），以“转调”为辅（不太注重此法，认为这有失君臣之礼仪）。

在微观的认识上，还选择了具有代表性的五部唐大曲，考证了其创作、音乐风格及特征、传播及影响等方面，充分利用新史料的挖掘和古谱解译的成果来考证大曲的发展及音乐风格，在前人研究的基础上发表了自己的看法，对某些有争议的焦点问题进行了全面的论证。

附：上海音乐学院博士研究生王安潮论文答辩会

答辩时间：2007 年 6 月 14 日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院研究员（主席）

洛　秦　上海音乐学院教授

赵维平　上海音乐学院教授

黄允箴　上海音乐学院教授

黄　白　上海音乐学院教授

应有勤　上海音乐学院副研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过王安潮论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王安潮博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

巴赫《b小调弥撒》风格研究（提要）

博士学位申请人：王丹丹
导 师：沈 旋

论文以巴赫的《b小调弥撒》为研究对象，通过分析其音乐技术形态，试图概括该作品的音乐风格，论证以下观点：巴赫的《b小调弥撒》是集文艺复兴音乐风格和巴洛克音乐风格之大成的宗教声乐巨作。全文共四个部分。

第一部分，介绍了弥撒曲的发展历史、巴赫《b小调弥撒》的创作情况、历史演出、历史评价及作品概略。

第二部分，通过分析论述《b小调弥撒》的模拟借用情况、“古式风格”的体现和拱形结构的运用，来说明该作品的文艺复兴音乐风格。

第三部分，通过分析阐述《b小调弥撒》的利都奈罗结构运用、舞曲特质的体现及歌剧的影响，来说明该作品的巴洛克音乐风格。

第四部分，探讨了《b小调弥撒》中的修辞描绘手法及全曲的统一性问题。

附：上海音乐学院博士研究生王丹丹论文答辩会

答辩时间：2007年6月15日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：杨燕迪　上海音乐学院教授（主席）
余志刚　中央音乐学院教授
孙国忠　上海音乐学院教授
贾达群　上海音乐学院教授
韩钟恩　上海音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过王丹丹论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予王丹丹博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

论古典奏鸣曲的形成（提要）

博士学位申请人：丁　好
导　师：钱亦平

本论文以奏鸣曲这一器乐体裁的历史发展过程为研究对象，对“sonata”这一术语自产生以来，到巴洛克时期逐渐获得明确的形态和意义，直至最终形成古典奏鸣曲为止，“奏鸣曲”在各个时期被赋予的不同含义、所具有的不同社会功能及其音乐形态和创作思维方面的不同特点进行了分析和研究。

全文共八章，分为三大部分。第一部分阐述了奏鸣曲这一术语的起源以及早期奏鸣曲与同时代其他器乐体裁之间的关系，指出奏鸣曲与坎佐纳、交响曲、协奏曲之间的交错与混合在于体裁本身及体裁之间尚未形成明确的界定，它们在创作手法、演奏形式等方面存在着重合，因而在实际运用中经常被混同。随着器乐创作的发展，它们之间的关系分别通过取代、分化、派生而得以重新划分，奏鸣曲与交响曲、协奏曲分别呈现出新的含义并获得了各自不同的发展方向。第二部分从外部形态、音乐功能、创作思维这三个方面分析了奏鸣曲在巴洛克时期的演变，进一步勾画出奏鸣曲这一体裁在巴洛克时期的主要发展脉络和演变的趋势，并指出影响其演变的

主要原因在于音乐功能和创作思维的变化。第三部分归纳了奏鸣曲在古典时期的运用与实践，以及在巴洛克和古典这两个断代之间的风格交叠时期，有两方面的原因促使巴洛克奏鸣曲的乐器配置和结构形式发生了重大变化，从而最终决定了古典奏鸣曲的形成。

通过对奏鸣曲这一体裁发展和演变过程的梳理和归纳，证明了早期奏鸣曲与现代意义上的古典奏鸣曲并非只是有名义上的联系，事实上，这一体裁自确立以来在长达几个世纪的发展过程中始终是连续而一脉相承的。

附：上海音乐学院博士研究生丁好论文答辩会

答辩时间：2007年6月15日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：杨燕迪　上海音乐学院教授（主席）
李吉提　中央音乐学院教授
沈　旋　上海音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授
孙国忠　上海音乐学院教授
陶　辛　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过丁好论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予丁好博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

20世纪西方器乐演奏风格的结构特征及其形成原因（提要）

——基于计算机可视化音响参数分析的研究

博士学位申请人：杨　健
导　师：杨燕迪

20世纪的器乐演奏风格经历了巨大的变化。早期历史录音给当代听众的第一印象往往不太理想：总体速度偏快，节奏比较松散自由，弦乐滑音偏多，合奏的整齐度、音准等技术的精确度均大大低于今天的普遍标准等。另一方面，早期录音常常能以一种更加纯真的态度体现出无拘无束的艺术想象力、丰富而明确的意义、令人感动的个性化因素等。本文主要通过对20世纪早期录音与现代录音之间的分析对比，并结合相关文献中的记载，从科学和传统两方面来阐明这种风格转变的核心特征构成及其形成原因，并在此基础上对音乐表演的本真性和未来的发展方向等问题做出推断。

对录音技术发展脉络的梳理，表明录音和传播技术是促使这种风格转变最重要的原因之一，直接导致了音乐表演中自发性和即兴性的消失，对细节和技术完美度的关注超过了整体艺术性并逐渐造

成了一种均质化、标准化和全球化的中庸雷同倾向。

本研究所采用的科学手段与传统文献相对照的综合视角，直观地展现了虽均有所感但通过人类知觉和文字描述又无法明确捕捉的演奏风格特征演变的动态过程，并澄清了一些历史上长期模棱两可的演奏实践基本概念上的误区。除了起到提升音乐学科完备性和科学性等理论目的以外，也希望能给21世纪信息时代的演奏者如何做出符合音乐表演艺术固有价值的构思取舍提供参考。

附：上海音乐学院博士研究生杨健论文答辩会

答辩时间：2007年6月15日

答辩地点：上海音乐学院

答辩委员会成员：钱亦平　上海音乐学院教授（主席）
余志刚　中央音乐学院教授
孙国忠　上海音乐学院教授
沈　旋　上海音乐学院教授
陈鸿铎　上海音乐学院教授
陶　辛　上海音乐学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过杨健论文答辩，并建议上海音乐学院学位委员会授予杨健博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

断裂与失衡：中西视野下的西方20世纪“新音乐”创新的局限性分析（提要）

博士学位申请人：叶松荣
导 师：于润洋
王耀华

本文着重研究西方20世纪两次重大音乐历史转折时期（20世纪一二十年代左右和五六十年代左右）的“新音乐”创新问题。本文从现代主义思潮到建构“新音乐”体系研究开始，提出作为“新音乐”传统基础的不是主流因素，而是非主流因素，并从“新音乐”历史发展的必然性上审视它。由此展开对“新音乐”创新观念构建与缺失、“新音乐”作曲新技法频繁更替、“新音乐”大多作品弱化民族特性的问题以及“新音乐”创新效果与受众审美需求失衡等问题进行理论的探索。在具体阐述过程中，本文力图对“新音乐”作曲新技法运用的局限性层面作一个综合考察，其论述不仅局限于单纯的技术分析，而且对新音乐创新过程中音乐表现形式的“失度”问题作深切的揭示，特别是以“中庸思想”作为反对极端主义的制衡准则，有效地保留了中国学者在西方音乐研究

中，发挥其特有的思维方式和方法、弥补西方学者所不能企及的批评力度，从而体现了西方音乐研究的“中国视野”可行性之特色。本文提出：评析“新音乐”创新的局限性问题，包含着一个辩证的双重立场，一方面，“新音乐”创新异化是一个本质事实（因此失去可听性，大部分作品失去了民族特色赖以存在的基础）；另一方面，“新音乐”创新又不可避免，它虽然与受众面的矛盾突出，但“新音乐”创新是受当时文化思潮驱动，也是艺术创作必然经历的过程。因此，有必要从“新音乐”的创新观念和作曲新技法运用层面上作扬弃辨析，二者是辩证统一的，从而与保守主义反“新音乐”创新划清了界限。

附：福建师范大学博士研究生叶松荣论文答辩会

答辩时间：2007年4月

答辩地点：福建师范大学音乐学院旧区301教室

答辩委员会成员：姚亚平　中央音乐学院教授（主席）

韩钟恩　上海音乐学院教授

宋　瑾　中央音乐学院教授

陈维振　福建师范大学外国语学院教授

马　达　福建师范大学教授

答辩委员会秘书：陈明霞、邱桂香

答辩结果：答辩委员会一致通过叶松荣论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予叶松荣博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

朱熹音乐著述及思想研究（提要）

博士学位申请人：郑俊晖
导　师：王耀华

作为一位文化涵养极高的大儒，朱熹对音乐颇多精辟见解。但由于多方面原因，朱熹在中国传统音乐发展中的地位至今没有得到相应的重视。鉴于此，本文从版本学、目录学、典藏学、校勘学、史源学等方面对《朱文公文集》、《朱子语类》、《仪礼经传通解》等文献中的音乐著述进行比较深入细致的研究。在文献研究的基础上，对朱熹生平音乐史事进行考证，编制《朱熹音乐年谱长编》，并撰《音乐年谱考异》一节。以文献学和史学考证为根据，对朱熹音乐思想之文化背景、音乐思想之来源、音乐思想之特质进行专题研究。文中提出了自己的一些观点，订正了一些讹误之处，为朱熹音乐著述和思想的研究做了一些力所能及的工作。

附：福建师范大学博士研究生郑俊晖论文答辩会

答辩时间：2007 年 5 月

答辩地点：福建师范大学音乐学院 102 教室（仓山校区）

答辩委员会成员：冯洁轩　上海海关学院教授（主席）

洛　秦　上海音乐学院教授

方宝璋　江西财经大学教授
叶松荣　福建师范大学教授
马　达　福建师范大学教授
黄忠钊　福建师范大学教授
蓝雪霏　福建师范大学教授

答辩委员会秘书：陈明霞

答辩结果：答辩委员会一致通过郑俊晖论文答辩，并建议福建师范大学学位委员会授予郑俊晖博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

20世纪湖南音乐家群体研究（提要）

博士学位申请人：徐美辉
导　师：周秋光

20世纪是中国由传统社会向现代社会转型过渡的重要时期。20世纪的音乐家作为知识分子和社会精英在文化转型中具有十分典型的代表性。而20世纪以欧阳予倩、顾梅羹、黎锦晖、王人艺、王人美；田汉、贺绿汀、吕骥、黎锦光、黄友葵；石夫、白诚仁、何纪光；毛泽东、瞿琼、杨小波；李谷一、张丕基、邓映易、刘振球、谭盾、张也、宋祖英、吴碧霞等为代表的湖南五个音乐家群体，则是推动中国音乐文化现代化进程中不可缺少的重要力量。这五个音乐家群体无论是在音乐表演（演唱演奏）、音乐创作（作词作曲）、理论批评、学术研究、音乐教育还是音乐传播和交流，都以其出色的技艺和丰富的成就走在了全国的前列。本文从音乐历史学、音乐文化学、音乐形态学和音乐社会学的视角探讨和阐述了20世纪湖南音乐家群体产生的生态环境和他们在各个历史时期的音乐活动及其特点。用社会学研究方法把音乐家群体和社会变迁紧密结合起来，从新音乐萌芽时期、新音乐运动时期、新中国社会主义建设初期、文化大革命时期和改革开放后中国特色社会主义建设

新时期五个时期，从群体性、地域性、家族性、师承性、相互帮带性等多个层面揭示20世纪湖南音乐家群体的个性特征及其局限。又用艺术比较学的方法探讨20世纪湖南音乐家群体在中国音乐发展和世界音乐发展中所发挥的特殊作用，揭示20世纪湖南音乐家群体不可替代的重要历史地位。

附：湖南师范大学博士研究生徐美辉论文答辩会

答辩时间：2007年12月

答辩地点：湖南师范大学

答辩委员会成员：陈先初　湖南大学教授
王晓天　湖南省社会科学院研究员
李育民　湖南师范大学教授
莫志斌　湖南师范大学教授
饶怀民　湖南师范大学教授
郑　焱　湖南师范大学教授

答辩委员会秘书：贺永田　湖南师范大学

答辩结果：答辩委员会一致通过徐美辉论文答辩，并建议湖南师范大学学位委员会授予徐美辉博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

20世纪上半叶中国钢琴音乐文化（提要）

博士学位申请人：冯效刚
导　师：居其宏

20世纪上半叶是中国钢琴音乐文化萌生、发展、逐渐走向成熟的时期。本文以这一时期中国钢琴活动及其相关人物为主线，对各个时段的历史事实进行梳理和总结，综合运用历史学、文化学、音乐学、教育学等方法，对20世纪上半叶中国钢琴创作、表演、教育等方面的钢琴音乐文化进行多方位的历史性观照，并对此时期中国钢琴音乐文化的形态、基本特征、发展规律等方面进行分析研究。作者希望通过上述研究，能够比较系统地揭示20世纪上半叶中国钢琴音乐与其产生、发展的文化环境之间的内在联系，客观地对取得的成绩和存在的问题进行评价，为我国钢琴艺术的未来发展提供借鉴。

附：南京艺术学院博士研究生冯效刚论文答辩会

答辩时间：2007年5月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：魏廷格　中国艺术研究院研究员（主席）
杨明康　中央音乐学院教授
秦　序　中国艺术研究院研究员

刘承华　南京艺术学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

邹建平　南京艺术学院教授

伍国栋　中国艺术研究院研究员

答辩委员会秘书：范晓峰　南京艺术学院教授

答辩结果：答辩委员会一致通过冯效刚论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予冯效刚博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

“藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究

博士学位申请人：杨曦帆
导　师：伍国栋

本选题试图通过“藏彝走廊”这样一个历史形成的民族区域内的信仰和民俗乐舞选点考察与研究，探索其相关乐舞在不同文化层面中的生存状态，阐述其与所处自然环境和文化环境之间的相互关系。研究方法采用民族音乐学的田野考察，将所获第一手材料作为基础，综合相关社会科学诸学科理论与方法，结合区域性研究视野，充分认识地理因素与乐舞文化的互动关系。通过本选题的研究笔者认识到，信仰、民俗、仪式、乐舞不可分离的现象当为“藏彝走廊”乐舞文化的一个基本特色。信仰和民俗表现为仪式行为，仪式必然地伴随着乐舞，而乐舞得以作为仪式的一部分并以此来表达信仰或民俗文化。这样，乐舞已不是单纯的“音乐舞蹈艺术”，而是扮演了重要社会功能角色的一种艺术文化现象，乐舞形态与乐舞概念、乐舞行为，共同构成了仪式性民族乐舞文化综合整体。这种以“乐舞形态”为内核的仪式性民族乐舞文化综合整体，贯穿于整个走廊文化，故而即可将这些选点考察与研究的民族乐舞对象，视为是其中的代表或典型，其相关调查材料的梳理和论证，

亦可为当下相关民族的非物质文化遗产保护，提供具体的实证性材料和理论依据。

附：南京艺术学院博士研究生杨曦帆论文答辩会

答辩时间：2007 年 5 月

答辩地点：南京艺术学院

答辩委员会成员：居其宏　南京艺术学院教授（主席）

刘昌华　南京艺术学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

管建华　南京师范大学教授

秦　序　中国艺术研究院研究员

杨民康　中央音乐学院教授

答辩委员会秘书：范晓峰　南京艺术学院

答辩结果：答辩委员会一致通过杨曦帆论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予杨曦帆博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·博士论题·

沪宁杭地区近现代天主教音乐考察研究（提要）

博士学位申请人：南鸿雁
导 师：伍国栋

本研究通过对民国以来沪宁杭三地天主教音乐的考察研究，就中国天主教音乐的本土化路径及现代性变迁，以及天主教音乐在中国如何实现本土化展开讨论。笔者认为，天主教的中国叙事象征性地体现了西方文化在中国社会语境中与本土文化互动的过程。这种互动在不同文化碰撞中必然会出现，它可以是相互之间的抵牾，甚至对抗；也可以是相互间的妥协，并互相采撷。天主教音乐在中国的本土化是中西文化交流互动的具体事例。天主教在经历了传教的困难之后向中国本土的传统文化做出了让步，这就使得它所代表的西方文化中的某些成分得以同中国传统文化中的一些元素相互受容，渐而形成新的圣乐形式，即中国本土的天主教音乐。在这一过程中，不仅有本土教内外人士的参与，而且天主教本身也通过兴办教育和音乐教育，以及教士们的主动参与加入了这一进程。本研究提供了一个不同文化在相互磨合的历史过程中如何达到和谐兼容的

个案。

附：南京艺术学院博士生南鸿雁论文答辩会

答辩时间：2007年5月26日下午

答辩地点：南京艺术学院音乐学院演奏厅

答辩委员会成员：秦　序　中国艺术研究院研究员（主席）

居其宏　南京艺术学院教授

杨民康　中央音乐学院教授

范　可　南京艺术学院教授

刘承华　南京艺术学院教授

杨易禾　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：乔邦利　范晓峰　南京艺术学院副研究员

答辩结果：答辩委员会一致通过南鸿雁论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予南鸿雁博士学位。

中国音乐年鉴·2008·

·博士论题·

美国百老汇“整合音乐剧”（提要）

博士学位申请人：卿　菁
导　师：居其宏

整合音乐剧是美国音乐剧发展史上最重要的音乐剧形式。从“公主音乐剧”到《演艺船》和《俄克拉荷马!》，经历了胚芽、雏形、成熟发展三个时期。由于整合音乐剧的崛起及其大师与经典性作品的成批出现，美国音乐剧才实现了从早期纯粹娱乐舞台表演到具有高度审美价值的舞台戏剧艺术的划时代超越，并在20世纪40—60年代铸造了百老汇的辉煌。

整合音乐剧在“整合”观念统摄下，以剧本为整合原点，将所有构成元素整合成一个有机整一的舞台戏剧艺术；与剧本严密整合的歌曲和舞蹈成为剧中戏剧性叙事元素，并在承载和完成多重戏剧使命过程中充分展现出整合音乐剧的整体魅力和各自的独特魅力。

附：南京艺术学院博士生卿菁论文答辩会

答辩时间：2007年5月27日上午

答辩地点：南京艺术学院音乐学院演奏厅

答辩委员会成员：邹建平　南京艺术学院教授（主席）

伍国栋　南京艺术学院教授
秦　序　中国艺术研究院研究员
魏廷格　中国艺术研究院研究员
杨民康　中央音乐学院教授
刘承华　南京艺术学院教授
杨易禾　南京艺术学院教授

答辩委员会秘书：乔邦利　范晓峰

答辩结果：答辩委员会一致通过卿菁论文答辩，并建议南京艺术学院学位委员会授予卿菁博士学位。

中国音乐年鉴·2008·
·音乐演出情况·

中国爱乐乐团2007年演出季记录

于 涛 辑

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年1月1日晚7：30 北京保利剧院	新年音乐会	指挥：余隆 钢琴：郎朗 小提琴：朱丹 古筝：袁莎、袁莉、杨淼、杨晶、杨磊 男高音：廖昌永 女高音：王霞、吴睿睿	《火把节》	王西麟
			《坎迪德》	伯恩斯坦
			歌剧《吟游诗人》之“你的微笑光辉灿烂”	威尔第
			歌剧《塞维利亚理发师》之“真的是我吗”	罗西尼
			蓝色狂想曲	格什温
			《激情燃烧的岁月》主题曲	关峡
			引子与回旋随想曲	圣一桑
			古筝与乐队：《云之南》组曲	袁莎/袁莉
			《我爱你，中国》	郑秋枫
			《达弗尼与克洛埃》第二组曲	拉威尔
2007年1月13日晚7：30 北京中山公园音乐堂	“2006莫扎特年”闭幕音乐会 隆重纪念莫扎特诞辰250周年	指挥：石叔诚 钢琴：秦川	①d小调幻想曲，作品397号 ②c小调奏鸣曲，作品457号 ③A大调奏鸣曲，作品331号 ④第二十一C大调协奏曲，作品467号	莫扎特
			F大调奏鸣曲，作品23号	海顿

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007 年 1 月 16 日晚 7：30 北京保利剧院	首都科技界新春交响音乐会	指挥：余隆 钢琴：许忠 女高音：王莉 男中音：袁晨野	c 小调第二钢琴协奏曲，作品 18 号	拉赫马尼诺夫
			《坎迪德》序曲	伯恩斯坦
			《我爱你，中国》	郑秋枫
			①《春之声圆舞曲》②《蝙蝠》序曲	约翰·施特劳斯
			《三套车》	俄罗斯民歌
			歌剧《卡门》之《斗牛士之歌》	比才
			《金与银圆舞曲》	雷哈尔
2007 年 1 月 17 日晚 7：30 北京保利剧院	商务部 2007 年新春音乐会	指挥：余隆 钢琴：许忠 女高音：王莉 男中音：袁晨野	C 小调第二钢琴协奏曲，作品 18 号	拉赫马尼诺夫
			《坎迪德》序曲	伯恩斯坦
			《我爱你，中国》	郑秋枫
			①《春之声圆舞曲》②《蝙蝠》序曲	约翰·施特劳斯
			《三套车》	俄罗斯民歌
			歌剧《卡门》之《斗牛士之歌》	比才
			《金与银圆舞曲》	雷哈尔
2007 年 1 月 21 日晚 7：30 北京保利剧院	交响音乐会	指挥：余隆 大提琴：王健 中提琴：张安祥	《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲	柴科夫斯基
			c 小调大提琴协奏曲，作品 66 号	米亚斯科夫斯基
			《堂吉诃德》，作品 35 号	理查·施特劳斯
2007 年 1 月 24 日晚 7：30 长春一汽工人文化宫	交响音乐会	指挥：余隆 钢琴：石叔诚	《春节序曲》	李焕之
			《坎迪德》序曲	伯恩斯坦
			《卡门》组曲	比才
			《金与银圆舞曲》	雷哈尔
			①《蓝色多瑙河圆舞曲》②《蝙蝠》序曲	约翰·施特劳斯
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星

<table>
<tr><th>时间地点</th><th>音乐会名称</th><th>指挥及其他</th><th>演出曲目</th><th>作曲</th></tr>
<tr><td rowspan="8">2007 年 1 月 25 日晚 7：30 长春一汽工厂车间</td><td rowspan="8">交响音乐会</td><td rowspan="8">指挥：余隆
钢琴：石叔诚
男高音：戴玉强</td><td>《春节序曲》</td><td>李焕之</td></tr>
<tr><td>《红旗颂》</td><td>吕其明</td></tr>
<tr><td>《今夜无人入睡》</td><td>普契尼</td></tr>
<tr><td>《从头再来》</td><td>王晓峰</td></tr>
<tr><td>钢琴协奏曲《黄河》</td><td>殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星</td></tr>
<tr><td>《良宵》</td><td>刘天华</td></tr>
<tr><td>①《雷电波尔卡》②《拉德斯基进行曲》</td><td>约翰·施特劳斯</td></tr>
<tr><td>《法兰朵尔》</td><td>比才</td></tr>
<tr><td rowspan="7">2007 年 1 月 27 日晚 7：30 广州体育馆</td><td rowspan="7">双喜特约：《世纪经典中国新春音乐会》——品鉴世纪音乐经典</td><td rowspan="7">指挥：余隆
歌唱家：李怡萍、殷秀梅、徐千雅、蔡琴、黎明、刘欢、张也
钢琴：孔祥东
大提琴：王磊
高胡：余其伟
合唱：广东广弘国际合唱团、广州天河合唱团、广州小云雀合唱团、南方歌舞团</td><td>《春节序曲》</td><td>李焕之</td></tr>
<tr><td>女声独唱：①我爱你中国②绒花③我爱你塞北的雪④不了情⑤在那银色的月光下⑥恰似你的温柔⑦坐上火车去拉萨⑧吉祥颂⑨花儿为什么这样红⑩茉莉花</td><td></td></tr>
<tr><td>钢琴：《黄河》</td><td></td></tr>
<tr><td>男声独唱：①弯弯的月亮②得民心者得天下③今夜你会不会来④哪有一天不想你⑤情深说话未曾讲</td><td></td></tr>
<tr><td>童声合唱：落雨大</td><td></td></tr>
<tr><td>大提琴：①只要你过得比我好②台湾寄来的歌</td><td></td></tr>
<tr><td>高胡：旱天雷</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="3">2007 年 2 月 4 日晚 7：30 安徽大剧院</td><td rowspan="3">第十届绿都之春·2007 新春音乐会</td><td rowspan="3">指挥：张国勇
独唱：李巍、熊郁菲、殷桂兰、魏松
钢琴：吴明一
小提琴：李沛
唢呐：隋景山
合唱：上海歌剧院合唱团
舞蹈：上海芭蕾舞团、合肥歌舞团、合肥市少年宫</td><td>合唱部分：何合浓《绿都颂》、贝多芬《欢乐颂》、奥尔夫《布兰诗歌》、谢多伊《共青团员之歌》</td><td></td></tr>
<tr><td>器乐部分：勃拉姆斯《匈牙利圆舞曲》、莫扎特《费加罗的婚礼》序曲、萨拉萨蒂《吉普赛之歌》—小提琴与乐队、鲍元恺《太阳出来喜洋洋》、格什温《蓝色狂想曲》—钢琴、安德森《雪橇》、何合浓《春色满人间》—唢呐、柴科夫斯基《天鹅湖》选曲</td><td></td></tr>
<tr><td>独唱部分：王世光《长江之歌》、普契尼《为艺术为爱情》、库蒂斯《重归苏莲托》、卡普阿《我的太阳》</td><td></td></tr>
</table>

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年2月27日晚7:30 北京中山公园音乐堂	2007年国家科学技术奖励大会专场音乐会	指挥：余隆 钢琴：许忠 小提琴：谢楠	《春节序曲》	李焕之
			《红旗颂》	吕其明
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
			《蓝色多瑙河圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《卡门主题幻想曲》	萨拉萨蒂
			《金与银圆舞曲》	雷哈尔
			《威风堂堂进行曲》	埃尔加
2007年3月4日晚 北京保利剧院	交响音乐会	指挥：奥科·卡姆 小提琴：雷诺·卡皮松	g小调第一小提琴协奏曲，作品26	布鲁赫
			升c小调第五交响曲	布鲁赫
2007年3月9日晚7:30 北京音乐厅	纪念格里格逝世100周年音乐会	指挥：石叔诚 钢琴：柯莱·黄慈	①致敬进行曲（选自《十字军战士西古尔德》组曲，作品56号）②a小调钢琴协奏曲，作品16号③《培尔·金特》第一组曲，作品46号④《培尔·金特》第二组曲，作品55号	格里格
2007年3月25日晚7:30 北京保利剧院	CCTV音乐台3周年庆典音乐会	指挥：余隆 钢琴：刘诗昆、陈宏宽、李云迪、陈萨、宋思衡 小提琴：薛伟、吕思清、谢楠、朱丹、李传韵 大提琴：王健 打击乐：李飙 声乐：丁毅、董芳、范竟马、幺红、万山红、张建一、黄英	降E大调丁毅钢琴协奏曲第一乐章	李斯特
			小提琴协奏曲《四季》选段	维瓦尔第
			钢琴四重奏《飞行的女武神》	瓦格纳
			歌剧①《茶花女》为什么他的话使我心激荡②《弄臣》女人善变	威尔第
			歌剧《卡门》哈巴涅拉	比才
			歌剧①《托斯卡》奇妙的和谐②《图兰朵》今夜无人入睡	普契尼
			歌剧《江姐》红梅赞	阎肃
			小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》	陈钢/何占豪
			狂欢拉丁	李飙
			歌剧《罗密欧与朱丽叶》我愿生活在梦中	古诺
			b小调大提琴协奏曲	德沃夏克
			三重奏《生日歌》	邹野

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年4月1日晚7：30 北京保利剧院	交响音乐会	指挥：菲利普·奥古因 小提琴：朱丹	《罗马狂欢节》序曲	柏辽兹
			西班牙进行曲，作品21号	拉罗
			春之祭	斯特拉文斯基
2007年4月7日晚7：30 北京中山公园音乐堂	加拿大鲍尔公司之夜 交响音乐会	指挥：余隆 女高音：蕾妮·弗莱明	①《玫瑰骑士圆舞曲》②《最后的四首歌》	理查·施特劳斯
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			①A大调交响前奏曲②歌剧《贾尼·斯基基》：洛莱塔的咏叹调③歌剧《托斯卡》：托斯卡的咏叹调	普契尼
2007年4月19日晚7：30 北京人民大会堂	招商银行20周年庆典暨郎朗钢琴慈善音乐会	指挥：余隆 钢琴：郎朗	《红旗颂》 钢琴协奏曲《黄河》	吕其明 殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
2007年4月21日晚7：30 北京中山公园音乐堂	柴科夫斯基作品专场音乐季音乐会	指挥：张国勇 钢琴：张鲁	①G大调第二钢琴协奏曲，作品44号 ②f小调第四进行曲，作品36号	柴科夫斯基
2007年4月25日晚7：30 河南省人民大会堂		指挥：余隆 钢琴：郎朗 小提琴：薛伟 女高音：宋祖英 男中音：廖昌永	《节日》序曲	肖斯塔科维奇
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
			小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》	陈钢/何占豪
			女声独唱：茉莉花 木兰从军 爱我中华	江苏民歌 王志信 徐沛东
			男声独唱：歌剧《塞尔维亚理发师》 我和我的祖国	罗西尼 秦咏诚
			1812序曲	柴科夫斯基
2007年4月29日晚7：30 北京中山公园音乐堂	国家外专局专场音乐会	指挥：余隆	《红旗颂》	吕其明
			《瑶族舞曲》	刘铁山/茅沅
			《卡门》序曲	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《金与银圆舞曲》	雷哈尔
			A大调交响前奏曲	普契尼
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			《沃尔塔瓦河》	斯美塔那

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年5月4日晚7：30 北京大学百周年纪念讲堂	交响音乐会			
2007年5月13日晚7：30 北京音乐厅	交响音乐会	指挥：咸信益 钢琴：王羽佳	歌剧《被出卖的新嫁娘》序曲	斯美塔那
			降E大调第一钢琴协奏曲	李斯特
			e小调第九《自新世界》交响曲，作品95号	德沃夏克
2007年5月20日晚7：30 北京保利剧院	交响音乐会	指挥：余隆 长笛：尤金尼娅·祖克曼 小号：安德烈·亨利 声乐：吴艳彧、陈小朵、孟萌 民乐：王楠、李佳、常静	降E大调小号协奏曲	海顿
			G大调第一长笛协奏曲，作品313号	莫扎特
			《蝶恋花》	陈其钢
2007年6月3日下午、晚 北京保利剧院	音乐会歌剧	指挥：克劳斯·韦瑟 独唱：加布里埃尔·玛利亚·荣格 斯蒂凡·斯托尔 弗朗克·范阿肯 珍妮弗·阿诺尔德金郑间 马雷克·加策茨基、李荣新 合唱：中国歌剧舞剧院合唱团	歌剧《特里斯坦与伊索尔德》	瓦格纳
2007年6月10日晚7：30 北京保利剧院	交响音乐会	指挥：林望杰 小提琴：竹泽恭子	D大调小提琴协奏曲，作品77号	柴科夫斯基
			D大调第二交响曲，作品43号	西贝柳斯
2007年6月16日晚7：30 北京保利剧院	谐音和韵 民族 交响音乐会	指挥：余隆、张峥 独唱：谭晶 二胡：宋飞、邓建栋、赵国雄 京胡：姜克美 乐团：中国爱乐乐团：中国歌剧舞剧院民族管弦乐团	《花好月圆》	黄贻钧
			①《走马灯》②广东音乐之：鸟投林、三潭印月、走马	徐沛东
			①《古槐寻根》②《民族交响组曲——乔家大院》	赵季平
			《夜深沉》	吴华
			《千古西施》	史志有
			《二泉映月》	华彦钧

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年6月30日晚7:30 北京保利剧院	第六音乐季闭幕音乐会	指挥：余隆	b小调英雄交响曲，作品39号	郭文景
			《英雄生涯》，作品40号	理查·施特劳斯
2007年7月2日晚7:30 香港文化中心音乐厅	庆祝香港回归10周年纪念音乐会	指挥：余隆 钢琴：殷承宗	《炎黄风情》组曲	鲍元恺
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
			b小调英雄交响曲，作品39号	郭文景
2007年7月3日晚7:30 香港文化中心音乐厅	庆祝香港回归10周年纪念音乐会			
2007年8月8日晚 天安门广场	迎奥运倒计时一周年大型庆祝活动	指挥：余隆 钢琴：郎朗 女高音：索菲娅	钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
			歌曲《中国月亮》	
2007年9月1日晚7:30 北京保利剧院	第七音乐季开幕音乐会	指挥：余隆 钢琴：白建宇	《巍巍昆仑》	叶小钢
			d小调第三钢琴协奏曲	拉赫玛尼诺夫
			①G大调第四组曲，作品61号②降E大调第七交响曲	柴科夫斯基
			C大调第一大提琴协奏曲	海顿
2007年9月14日晚7:30 北京音乐厅	交响音乐会	指挥：夏小汤 定音鼓：唐·柳兹	《坎迪德》序曲	伯恩斯坦
			第一定音鼓协奏曲	克拉夫特
			牛津伯爵进行曲	伯德
			灵魂	希格登
			敬拜室内乐之四	苏达伯格
			铜管交响曲	埃瓦森
2007年9月23日晚7:30 北京保利剧院	第十届北京国际音乐节郭文景作品音乐会	指挥：余隆 笛子：唐俊乔 男高音：迟黎明 合唱：中国歌剧舞剧院合唱团	音诗《江山多娇》为弦乐而作，作品46号〔爱乐委约作品，世界首演〕 《愁空山》为竹笛与管弦乐队而作的协奏曲，作品18号之b〔1995〕 交响乐《蜀道难》为男高音领唱、合唱与管弦乐队而作	

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年9月28日晚7：30北京保利剧院	第十届北京国际音乐节音乐会	指挥：余隆 钢琴：郎朗	音诗《江山多娇》为弦乐而作，作品46号	郭文景
			钢琴协奏曲《黄河》	殷承宗/储望华/刘庄/盛礼洪/石叔诚/许斐星
			c小调第二钢琴协奏曲，作品18号	拉赫马尼诺夫
2007年10月5日晚7：30北京中山公园音乐堂	第十届北京国际音乐节音乐会	指挥：夏尔迪图瓦 钢琴：郎朗	《罗马狂欢节》序曲	柏辽兹
			e小调第一钢琴协奏曲，作品11号	肖邦
			春之祭	斯特拉文斯基
2007年10月12日晚7：30北京保利剧院	第十届北京国际音乐节当代作品音乐会	指挥：彼得·鲁策齐卡 小提琴：卡罗琳·韦德曼 合唱：中央歌剧院合唱团	奏鸣曲，作品1号，乐队版	韦尔贝
			《……岛屿，漫无边际……》——为小提琴、室内合唱团与管弦乐队而作	鲁策齐卡
			《在远方》——为乐队而作	利盖蒂
			运动	贝里奥
			热情的回忆	亨策
2007年10月16日晚7：30北京保利剧院	第十届北京国际音乐节音乐会	指挥：奈杰尔·肯尼迪 小提琴：奈杰尔·肯尼迪 曾诚	d小调双小提琴协奏曲	巴赫
			D大调第四小提琴协奏曲	莫扎特
			D大调小提琴协奏曲	贝多芬
2007年10月24日晚7：30北京保利剧院	第十届北京国际音乐节音乐会	指挥：谭盾、克里斯托夫·潘德列茨基	马可·波罗的四条神秘之路（全球首演）	谭盾
			第八交响曲《无常之歌》（全球首演）	潘德列茨基
2007年11月2日晚7：30中华文化城	公益性演出	指挥：余隆		
2007年11月6日晚7：30北京音乐厅	庆祝中国外商投资企业协会成立20周年专场交响音乐会	指挥：余隆 小提琴：李传韵 女高音：殷秀梅 男高音：张建一 主持：瞿弦和、海燕	节日序曲	肖斯塔科维奇
			A大调交响前奏曲	普契尼
			小提琴协奏曲《流浪者之歌》	萨拉萨蒂
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			沃尔塔瓦河	斯美塔那
			声乐：①《沁园春·雪》②《绒花》③《星光灿烂》④《黎明》	
2007年11月8日晚7：30人民大会堂	“东方天籁”——董怡古筝独奏音乐会”	指挥：胡炳旭		

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年11月10日晚7：30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥：米歇尔·桑德琳 小提琴：谢楠	《普罗米修斯》序曲，作品43号	贝多芬
			①g小调第二小提琴协奏曲，作品63号 ②降B大调第五交响曲，作品100号	普罗科菲耶夫
2007年11月15日晚7：30 北京太庙	公益性演出	指挥：余隆		
2007年11月24日晚7：30 北京中山公园音乐堂	交响音乐会	指挥：夏小汤 小提琴：諏访内晶子	打击乐协奏曲	刘湲
			《精卫》组曲选段	唐建平
			D大调小提琴协奏曲，作品35号	柴科夫斯基
2007年12月1日晚7：30 北京中山公园音乐堂	声乐交响音乐会	指挥：克里—琳·维尔森 女中音：梁宁 女高音：阮妙芬、陈小朵 男中音：于泽	①《费加的罗婚礼》序曲②《c小调弥撒曲》	莫扎特
			歌剧《马太受难曲》	巴赫
			①匈牙利进行曲②声乐套曲《夏夜》，作品7号	柏辽兹
			①女中音狂想曲，作品53号②F大调第三交响曲，作品90号	勃拉姆斯
			书信茫茫何处问	伊涞
			歌剧：《玫瑰骑士》选段	理查·施特劳斯
2007年12月9日晚7：30 北京保利剧院	中国经典歌剧之夜——《原野》	指挥：李心草 独唱：万山红、孙健、孙禹、金郑健、张晓玲、赵登营、武猛 合唱：中国歌剧舞剧院合唱团	四幕歌剧《原野》	原作：曹禺 编剧：万方 作曲：金湘
2007年12月14日晚7：30 北京世纪剧院	交响音乐会	指挥：克劳斯·彼得·弗洛尔 小提琴：莉迪娅·拜什	e小调小提琴协奏曲，作品64号	门德尔松
			c小调第一交响曲，作品68号	勃拉姆斯
2007年12月17日晚7：30 北京保利剧院	BMW之夜——吕思清小提琴协奏曲音乐会	指挥：张国勇 小提琴：吕思清	g小调小提琴协奏曲，作品26号	布鲁赫
			D大调华丽波兰舞曲作品4号	维尼亚夫斯基
			d小调小提琴协奏曲，作品47号	西贝柳斯

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年12月24日晚7：30广州星海音乐厅		指挥：余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2007年12月26日晚7：30重庆大礼堂		指挥：余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2007年12月27日晚7：30广安		指挥：余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野
2007年12月29日晚7：30珠海		指挥：余隆	《红旗颂》	吕其明
			歌剧《乡村骑士》间奏曲	玛斯卡尼
			《卡门组曲》	比才
			《纳布科》序曲	威尔第
			《贼鹊》序曲	罗西尼
			《皇帝圆舞曲》	约翰·施特劳斯
			《我们曾经唱过》	邹野

时间地点	音乐会名称	指挥及其他	演出曲目	作曲
2007年12月31日晚7：30深圳保利剧院		指挥：余隆 钢琴：李云迪 大提琴：王健 二胡：王颖、王啸 马头琴：东方神骏 男高音：张建一 男中音：廖昌永 女高音：安杰拉·乔治乌	①交响序曲《御风万里》，作品27号②音诗《江山多娇》	郭文景
			歌剧《采珠人》"在圣殿深处"	比才
			红旗飘飘	李杰
			降E大调自然的行板与辉煌大波罗乃兹舞曲，作品22号	肖邦
			歌剧《浮士德》"珠宝之歌"	古诺
			歌剧①《蝴蝶夫人》"晴朗的一天"②《贾尼·斯基基》"我亲爱的爸爸"	普契尼
			《阳光照耀着塔什库尔干》	陈刚
			龙马彩虹	塞汗
			游吟者之歌，作品71号	格拉祖诺夫
			C大调大提琴协奏曲，第三乐章	海顿
			交响诗《罗马的松树》	雷斯庇基

中国音乐年鉴·2008·

·音乐演出情况·

上海交响乐团2007年演出情况

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年1月1日上午 上海大剧院	上海市各界人士新年音乐会	指挥：陈燮阳 小号：夏非 钢琴：张胜量 独唱：王宏伟 小提琴：潘寅林 独唱：胡晓平	管弦乐：《中国心》 《第一钢琴协奏曲》第三、第四乐章 管弦乐：《花之舞》 男声独唱：《西部放歌》 多哈运动会开幕式选曲——《跨越时空》 管弦乐：《欢腾的西部舞曲》 小提琴独奏：《苗岭的早晨》 管弦乐：《雪橇》 女声独唱：《我爱你，中国》 管弦乐：《激情狂欢节》	王福龄 肖斯塔科维奇 柴科夫斯基 印青 比那里 海曼 陈钢 安德森 郑秋枫 巴西民间音乐
2007年1月1日下午、晚上19：30 上海大剧院	蓝天下的挚爱——2007年新年慈善音乐会	指挥：陈燮阳 重唱：罗雨、许青 女声独唱：蒋倩茹	男女声二重唱：《蓝天下的挚爱》 管弦乐：《中国心》 女声独唱：《回忆》 电影《时光倒流七十年》主题曲 《波罗涅兹舞曲》（奥涅金） 《金与银圆舞曲》 电影《泰坦尼克号》主题曲 《拉科西进行曲》 歌剧《蝙蝠》序曲 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《雪橇》 《狩猎波尔卡》 音乐剧《歌剧魅影》集锦	屠巴海奚其明 王福龄/丁晓里 韦伯 巴瑞 柴科夫斯基 莱哈尔 罗杰斯 柏辽兹 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 安德森 约翰·施特劳斯 韦伯

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年1月2日上午上海音乐厅	2007年招商银行新年音乐会	指挥：陈燮阳	《火把节》 《火热的小提琴》 《无穷动》 《花之圆舞曲》 《巴西热舞集锦》 《伏尔塔瓦河》 《波斯的集市》 《新春乐》 《雪橇》 《狩猎波尔卡》 音乐剧《歌剧魅影》集锦	王西麟 安德森 约翰·施特劳斯 柴科夫斯基 民间音乐 斯美塔那 凯特贝尔 茅沅 安德森 约翰·施特劳斯 韦伯
2007年1月3日晚19:30常州红星大剧院	交行之夜新年音乐会	指挥：陈燮阳	管弦乐：《中国心》 《金与银圆舞曲》 《火热的小提琴》 《良宵》 《无穷动》 《瑶族舞曲》 《音乐之声》选段 《北京喜讯到边寨》 《弦乐小夜曲第一乐章》 《波斯的集市》 《狩猎波尔卡》 《雪橇》 《青年圆舞曲》 《巴西热舞集锦》	丁晓里 莱哈尔 安德森 刘天华/元之 约翰·施特劳斯 茅沅/刘铁山 理查德·罗杰斯 郑路/马洪业 莫扎特 凯特贝尔 约翰·施特劳斯 安德森 黎国荃 民间音乐
2007年1月5日金茂音乐厅	农业银行2007年新年音乐会	指挥：宋国强	《卡门》序曲 《弦乐小夜曲》(第一乐章) 《乘风破浪圆舞曲》 歌剧《茶花女》间奏曲 《火热的小提琴》 《爵士波尔卡》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《良宵》 《康康舞曲》 《雪橇》 《晚会》 《波斯的集市》 《北京喜讯到边寨》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《青年圆舞曲》 《闲聊波尔卡》 《狩猎波尔卡》 《拉德斯基进行曲》	比才 莫扎特 罗萨斯 威尔第 安德森 安德森 马斯卡尼 刘天华/黄贻钧 奥芬巴赫 安德森 贺绿汀 凯特贝尔 郑路/马洪业 约翰·施特劳斯 黎国荃 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年1月5日 同济大学大礼堂	同济大学百年校庆暨新年交响音乐会	指挥：陈燮阳	《火把节》 《火热的小提琴》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《无穷动》 《花之圆舞曲》 《音乐之声》选段 《欢腾的西部舞曲》 歌剧《卡门》序曲 《伏尔塔瓦河》 《波斯的集市》 《狩猎波尔卡》 《雪橇》 《青年圆舞曲》 《激情桑巴》	王西麟 安德森 马斯卡尼 约翰·施特劳斯 柴科夫斯基 罗杰斯 海曼 比才 斯美塔那 凯特贝尔 约翰·施特劳斯 安德森 黎国荃 巴西民间音乐
2007年1月5日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第102期	音乐学院师生	《第19钢琴奏鸣曲》D.958 《狂欢节》Op.9等	舒伯特舒曼
2007年1月10日、11日 广州 星海音乐厅	全球通VIP俱乐部新年音乐会	指挥：陈燮阳 演唱：金安拉姆 葫芦丝：郑强，配合乐语百合伴唱 演唱：阿拉坦其其格 手鼓：乌布里卡赛姆	《火把节》 《宁静的香格里拉》、《梅里雪山》 《火热的小提琴》 《无穷动》 《花之圆舞曲》 《小河淌水》、《岩洞来相会》 《中国心》 《清秀的山峰》、《母亲》 《波斯的集市》 《雪橇》 《激情桑巴》 《丰收》、《昆仑山下》	王西麟 安德森 约翰·施特劳斯 柴科夫斯基 王福龄/丁晓里 凯特贝尔 安德森 巴西民间音乐
2007年1月12日 珠海大会堂	全球通VIP俱乐部新年音乐会	指挥：陈燮阳 小提琴：西野优子 女高音：马梅 男高音：宋波、马梅	《红旗颂》 《第五交响曲“命运”》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《引子与回旋随想曲》 《西班牙女郎》 《今夜无人入睡》（选自歌剧《图兰朵》） 《冰凉的小手》（歌剧《艺术家的生涯》） 《激情桑巴》	吕其明 贝多芬 马斯卡尼 圣一桑 意大利民歌 普契尼 普契尼 巴西民间音乐
2007年1月12日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第103期	音乐学院师生	女高音独唱 《第26钢琴奏鸣曲“告别”》	贝多芬

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年1月14日 东方艺术中心	秦川莫扎特钢琴作品音乐会巡演	指挥：陈燮阳 钢琴：秦川	《C大调第21钢琴协奏曲》，作品第467号	莫扎特
2007年1月16日 上海音乐厅	上海华谊职工迎新春新年音乐会	指挥：陈燮阳	《春节序曲》 《金与银圆舞曲》 《火热的小提琴》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《无穷动》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《音乐之声》选段 女声独唱：《我家在中国》 女声小组唱：《回娘家》 歌剧《卡门》序曲 《花之圆舞曲》 《波斯的集市》 《雪橇》 《狩猎波尔卡》 《巴西热舞集锦》	李焕之 莱哈尔 安德森 马斯卡尼 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 罗杰斯 比才 柴科夫斯基 凯特贝尔 安德森 约翰·施特劳斯 民间音乐
2007年1月19日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第104期	音乐学院师生	德沃夏克、伊萨依、巴赫：小提琴作品 贝多芬、勃拉姆斯：钢琴作品	
2007年1月20日 上海音乐厅	阿克谢罗德与上海交响乐团音乐会	指挥：约翰·尼尔·阿克谢罗德	《古典交响曲》 《鹅妈妈组曲》 《第一交响曲“春”》	普罗科菲耶夫 拉威尔 舒曼
2007年1月21日 汤臣大酒店	汤臣室内乐音乐会	吉他、本团弦乐演奏员朴英等	《绅士幻想曲》 《威尼斯狂欢节》 《弦乐四重奏》	罗德里格 泰雷嘉 海顿
2007年1月26日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第105期	音乐学院师生	女高音独唱 罗德、维奥蒂、维塔利、圣一桑、帕格尼尼：小提琴作品	
2007年1月28日 上海音乐厅	星期广播音乐会创办25周年恢复50期庆典音乐会	指挥：王永吉 小提琴：王之炅 指挥：张洁敏 指挥：张国勇 小提琴：潘寅林 指挥：曹鹏 小提琴：潘寅林 指挥：陈燮阳	歌剧《命运的力量》序曲 《梁祝》选段 《艾格蒙特》序曲 《巴格达的节日》 《千年铁树开了花》 歌剧《威廉·退尔》序曲	威尔第 何占豪/陈钢 贝多芬 里姆斯基·柯萨科夫 尚德义/阿克俭 罗西尼

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年1月29日 宁波北仑体艺中心	北仑区2007新春交响音乐会	指挥：陈燮阳 独奏:胡晓光(宁波) 指挥:刘增辉(宁波) 指挥：陈燮阳	《红旗颂》 《金与银圆舞曲》 小提琴协奏曲《梁祝》片段 歌剧《卡门》序曲 《北风吹》 《雪橇》 《春节序曲》 《北京喜讯到边寨》 《花之圆舞曲》 《良宵》 《火热的小提琴》 《狩猎波尔卡》 《音乐之声》选段 《激情桑巴》	吕其明 莱哈尔 何占豪/陈钢 比才 集体创作 安德森 李焕之 郑路/马洪业 柴科夫斯基 刘天华/元之 安德森 约翰·施特劳斯 罗杰斯 巴西民间音乐
2007年2月9日 东方艺术中心	金牌小号上海行	指挥：泰尔杰·米盖尔森 小号：蒂娜·婷·赫尔塞斯	歌剧《威廉·退尔》序曲 《降E大调小号协奏曲》 《A大调第四交响曲“意大利”》	罗西尼 胡梅尔 门德尔松
2007年2月9日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第107期	上海音乐学院师生 上海师范大学王琪	肖斯塔科维奇、埃尔加：大提琴作品 巴赫、热南、贺绿汀等：长笛作品	
2007年2月11日上午 上海音乐厅	星广会春之浪漫英国当代作曲家芬齐首演	指挥：高健 单簧管：何也墨 钢琴：黄珏	《降E大调浪漫曲——为弦乐室内乐团而作》 《单簧管协奏曲》，Op. 31 《牧歌——为钢琴与弦乐而作》，Op. 10 《阿巴拉契亚之春组曲》	芬齐 芬齐 芬齐 科普兰
2007年2月11日晚19：30 东方艺术中心	上港集团迎春专场音乐会	指挥：陈燮阳	《多哈亚运会开幕式选曲——跨越时空》 芭蕾舞剧《天鹅湖》选段 《乡村骑士》间奏曲 《花之圆舞曲》 音乐剧《剧院魅影》选段 《欢腾的西部舞曲》 《威廉·退尔》序曲 《青年圆舞曲》 《波斯的集市》 《浮士德的芭蕾音乐》 《激情桑巴》	比那里 柴科夫斯基 马斯卡尼 柴科夫斯基 韦伯 海曼 罗西尼 黎国荃 凯特贝尔 古诺 巴西民间音乐

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 2月11日 金茂音乐厅	浦发银行： 畅想2007年 迎春交响 音乐会	指挥：宋国强 主持：王勇	《卡门》序曲 《弦乐小夜曲第一乐章》 《乘风破浪圆舞曲》 歌剧《茶花女》间奏曲 《爵士波尔卡》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《良宵》 《康康舞曲》 《雪橇》 《晚会》 《森吉德玛》 《波斯的集市》 《北京喜讯到边寨》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《青年圆舞曲》 《闲聊波尔卡》 《拉德斯基进行曲》	比才 莫扎特 罗萨斯 威尔第 安德森 马斯卡尼 刘天华/黄贻钧 奥芬巴赫 安德森 贺绿汀 贺绿汀 凯特贝尔 郑路/马洪业 约翰·施特劳斯 黎国荃 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯
2007年2月 14日 上海大剧院	中科院工程 院沪区院士 2007年 新春音乐会	指挥：何塞·库拉	《前奏曲与爱之死》（特里斯坦与伊索尔德） 歌剧《曼依·莱斯科》第三幕间奏曲 根据《罗密欧与朱丽叶》而作的幻想曲 《e小调第九交响曲》	瓦格纳 普契尼 柴科夫斯基 德沃夏克
2007年2月 16日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第108期	小号：夏非 钢琴、羽管键琴：孙畅 cello：山姆·马修斯 音乐学院师生等	《小号协奏曲》 《无伴奏大提琴第一组曲》 《那扎尔之夜（钢琴）》 《第10钢琴奏鸣曲（羽管键琴）》	海顿 巴赫 普朗克 莫扎特
2007年2月 23日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第109期	音乐学院学生孙畅等	《第六钢琴奏鸣曲》 《第四钢琴奏鸣曲》 《二十次朝觐耶稣圣婴》（节选）	普罗科菲耶夫 贝多芬 梅西安
2007年3 月2日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第110期	我团弦乐四重奏 音乐学院钢琴学生	弦乐四重奏 钢琴作品	莫扎特/匹亚佐拉等 李斯特/巴赫
2007年3月 3日 上海音乐厅	佐尔曼系 列音乐会	指挥：佐尔曼 小号：夏非	歌剧《西西里晚祷》序曲 《降E大调小号协奏曲》 《幻想交响曲》	威尔第 海顿 柏辽兹
2007年3月 5-7日 上海大剧院	《欢乐颂》 ——中外经 典交响名曲 音乐会	指挥：陈燮阳 指挥：张国勇 独奏：潘寅林	《火把节》 《梁祝》选段 《第四十交响曲》第一乐章 《第九交响曲》第二乐章 《第四交响曲》第四乐章 《威廉·退尔》序曲 《匈牙利舞曲》第五号 《第九交响曲》第四乐章	王西麟 何占豪 莫扎特 德沃夏克 柴科夫斯基 罗西尼 勃拉姆斯 贝多芬

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年3月9日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第111期	音乐学院钢琴学生	《第七钢琴奏鸣曲》 《交响练习曲》 《钢琴奏鸣曲》，D. 960	贝多芬 舒曼 舒伯特
2007年3月10日 上海音乐厅	佐尔曼系列音乐会（有签名）	指挥：佐尔曼 小提琴：拉斐尔·奥列格 钢琴：张口天	《D大调小提琴协奏曲》 舞剧《彼得鲁斯卡》组曲	贝多芬 斯特拉文斯基
2007年3月13日 武汉 2007年3月15日 重庆	招商银行20周年庆典交响乐慈善音乐会	指挥：陈燮阳	《春节序曲》 《火热的小提琴》 《无穷动》 《花之圆舞曲》 电影《音乐之声》主题曲集锦 《欢腾的西部舞曲》 歌剧《卡门》序曲 《金与银圆舞曲》 《波斯的集市》 《匈牙利舞曲第五号》 《雪橇》 《激情桑巴》	李焕之 安德森 约翰·施特劳斯 柴科夫斯基 罗杰斯 海曼 比才 莱哈尔 卡特贝尔 勃拉姆斯 安德森 巴西民间音乐
2007年3月16日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第112期	李诗婕——王夕岚钢琴独奏音乐会	巴赫前奏与赋格、李斯特、肖邦练习曲、莫扎特奏鸣曲、贝多芬“黎明”、舒曼“阿贝格”变奏曲、李斯特“但丁读后感”	
2007年3月17日 成都 2007年3月19日 西安	招商银行20周年庆典交响乐慈善音乐会	指挥：陈燮阳	《红旗颂》 芭蕾舞剧《天鹅湖》选段 《金与银圆舞曲》 《无穷动》 《火热的小提琴》 电影《音乐之声》主题曲集锦 《春节序曲》 《花之圆舞曲》 歌剧《卡门》序曲 《波斯的集市》 《雪橇》 《激情桑巴》	吕其明 柴科夫斯基 莱哈尔 约翰·施特劳斯 安德森 罗杰斯 李焕之 柴科夫斯基 比才 卡特贝尔 安德森 巴西民间音乐
汤臣大酒店	汤臣室内乐音乐会	钢琴：郑琳	《第18钢琴奏鸣曲》 《那扎尔之夜》	舒伯特 普朗克

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年3月 20日 郑州 2007年3月 21日 济南	招商银行 20周年庆 典交响乐 慈善音乐会	指挥：陈燮阳	《火把节》 芭蕾舞剧《天鹅湖》选段 《金与银圆舞曲》 电影《泰坦尼克号》主题曲集锦 电影《音乐之声》主题曲集锦 《春节序曲》 《火热的小提琴》 歌剧《卡门》序曲 《波斯的集市》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《雪橇》 《激情桑巴》	王西麟 柴科夫斯基 莱哈尔 杰姆斯 罗杰斯 李焕之 安德森 比才 卡特贝尔 约翰·施特劳斯 安德森 巴西民间音乐
2007年3月 23日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第113期	音乐学院师生	《小提琴协奏曲》 女中音独唱 《西班牙舞曲》、《卡门》等	勃拉姆斯 萨拉萨蒂
2007年3月 23日 天津 2007年3月 27日 广州	招商银行 20周年庆 典交响乐 慈善音乐会	指挥：陈燮阳	多哈亚运会开幕式选曲——《跨越时空》 芭蕾舞剧《天鹅湖》选段 《花之圆舞曲》 《无穷动》 音乐剧《剧院魅影》主题曲集锦 《欢腾的西部舞曲》 歌剧《威廉·退尔》序曲 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《波斯的集市》 歌剧《浮士德》中的芭蕾音乐 《雪橇》 《激情桑巴》	比那里 柴科夫斯基 柴科夫斯基 约翰·施特劳斯 韦伯 海曼 罗西尼 马斯卡尼 凯特贝尔 古诺 安德森 巴西民间音乐
2007年3月 25日 沈阳 2007年3月 29日 南京	招商银行 20周年庆 典交响乐 慈善音乐会	指挥：陈燮阳	《红旗颂》 芭蕾舞剧《天鹅湖》选段 《金与银圆舞曲》 《火热的小提琴》 电影《音乐之声》主题曲集锦 《欢腾的西部舞曲》 《春节序曲》 《瑶族舞曲》 《花之圆舞曲》 《波斯的集市》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《雪橇》 《激情桑巴》	吕其明 柴科夫斯基 莱哈尔 安德森 罗杰斯 海曼 李焕之 茅沅/刘铁山 柴科夫斯基 卡特贝尔 约翰·施特劳斯 安德森 巴西民间音乐
2007年3月 30日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第114期	音乐学院师生	钢琴作品 女高音独唱 《钢琴奏鸣曲“告别”》，Op. 111	巴赫等 贝多芬

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年4月4日 上海大剧院	歌剧天后芮妮·弗莱明独唱音乐会	指挥：米盖尔森	交响诗《前奏曲》 《最后四首歌》 《威廉·退尔》序曲 《优美的阳光在诱惑》（选自《赛米拉米德》） 《乡村骑士》间奏曲 《我亲爱的爸爸》（选自《贾尼·斯基基》） 《为艺术，为爱情》（选自歌剧《托斯卡》）	李斯特 理查·施特劳斯 罗西尼 罗西尼 马斯卡尼 普契尼 普契尼
2007年4月6日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第115期	音乐学院师生	巴赫室内乐音乐节（一） 小提琴组曲 平均律钢琴曲集第二集 第二小提琴协奏曲 巴赫	
2007年4月8日 上海音乐厅	弦之歌——小提琴家潘寅林从艺40周年音乐会	指挥：陈燮阳 钢琴伴奏：施雯 琵琶：王乙宴	星期广播音乐会 《阳光照耀着塔什库尔干》 《苗岭的早晨》 《我爱祖国的台湾》 《打虎上山》 《洪湖赤卫队随想曲》 小提琴协奏曲《王昭君》	陈钢 陈钢 陈钢 陈钢/谭抒真/张振山 阿克俭 陈钢
2007年4月13日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第116期	音乐学院学生 王琪、马修斯、颜陵、孙畅	巴赫室内乐音乐节（二） 小提琴组曲 音乐的奉献	巴赫
2007年4月18-19日 上海大剧院	全景歌剧《卡门》	指挥：米歇尔·普拉松 联合制作：法国奥兰日歌剧节	全景歌剧《卡门》	比才
2007年4月20日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第117期	音乐学院学生 本团铜管演奏员 男低音：沈洋	大提琴 男低音 铜管五重奏	
2007年4月21日 上海音乐厅	招商银行20周年庆典郎朗钢琴慈善音乐会	指挥：陈燮阳 钢琴演奏：郎朗	《跨越时空》 《伏尔塔瓦河》 《"黄河"钢琴协奏曲》 下半场：郎朗钢琴独奏曲目	比那里 斯美塔那 冼星海等
2007年4月22日 汤臣大酒店	汤臣室内乐音乐会李聪单簧管音乐会	单簧管：李聪	《为单簧管和钢琴而作的幻想曲集》 《单簧管五重奏》	舒曼 莫扎特
2007年4月27日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第118期	大提琴：马修斯 本团弦乐演奏员	巴赫室内乐音乐节（三） 大提琴无伴奏组曲 赋格的艺术（弦乐四重奏）	

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年4月28日 上海大剧院	2007年上海之春开幕式多媒体新作品音乐会	指挥：陈燮阳 女高音：熊郁菲、徐晓英 笛子：唐俊乔 电子音效：吴粤北 指挥：雷内·鲍斯克 指挥：雷内·鲍斯 二胡：吴旭东	《抒情交响音诗“向往”》 《交响音诗“韵”——为两个女高音和交响乐队而作》 《协奏曲“野草”》（纪念鲁迅逝世70周年——为竹笛与管弦乐队而作，Op.44） 《五行》（为多媒体与交响乐队） 《新上海交响乐——献给所有的上海人——为多媒体与交响乐队》	奚其明 许舒亚 郭文景 陈其钢 鲍斯克
2007年5月4日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第119期	音乐学院张锋、刘宁	巴赫室内乐音乐节（四） 钢琴帕蒂塔 长笛帕蒂塔、长笛奏鸣曲	
2007年5月11日 上海大剧院	上海之春——外国音乐家写中国 指挥：张艺	二胡：罗苑苑 二胡：马晓晖 唢呐：左翼伟 二胡：赵磊 二胡：陈春园 二胡：顾怀燕 唢呐：胡晨韵 唢呐：胡晨韵 二胡：马向华 二胡：王楠	《中国主题冥想曲》——二胡协奏曲 《隐晦的五声调式主题变奏曲》——二胡、唢呐协奏曲 《豫园》——二胡协奏曲 《外形》——二胡协奏曲 《归去来兮》——二胡、唢呐协奏曲 《上海》——唢呐协奏曲 《清梦之舟》——二胡协奏曲 《上海之舞》——二胡协奏曲	巴克利 卡瓦纳 科内松 迪图西 芬齐 马拉特卡 伯库 扎瓦罗
2007年5月11日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第120期	音乐学院师生 指挥：丁芷诺	巴赫室内乐音乐节（五） 双小提琴协奏曲 《勃兰登堡第五》、《勃兰登堡第六》 长笛奏鸣曲 夏空舞曲（小乐队）	
2007年5月18日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第120期	钢琴与弦乐的室内乐作品 音乐学院师生	钢琴三重奏 钢琴三重奏 钢琴四重奏	舒曼 德沃夏克 德沃夏克
2007年5月18日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第121期	音乐学院师生	钢琴与弦乐的室内乐作品 舒曼：钢琴三重奏 德沃夏克：钢琴三重奏 德沃夏克：钢琴四重奏	
2007年5月20日 上海音乐厅	星广会 铜管天下——上海交响乐团铜管精英专场音乐会	小号：夏非、王祯 圆号：雷纳德·菲利普、郭忠宝 长号：师鲁嘉、胡清文、简尔睿、吴帆、王珺、邰自强 大号：萨沙、胡明智	《闲游音乐家协奏曲》——铜管五重奏 《三首十六世纪舞曲》——铜管四重奏 《奏鸣曲》——小号、圆号、长号三重奏 《奇异恩典》——独奏长号与长号四重奏 三首小品——铜管五重奏 《大象》——铜管五重奏 《长号舞曲》——铜管五重奏 《布鲁克纳练习曲》——铜管四重奏 《西部往事》——长号、大号八重奏	茨维特科夫 费尔尼 普朗克 瓦格纳 莫勒 圣桑 费尔莫 克莱斯波 莫里科涅

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年5月20日 汤臣大酒店	汤臣室内乐音乐会	音乐学院学生	《无伴奏小提琴第二组曲》 《弦乐四重奏等》	巴赫 勋伯格
2007年5月25日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第122期	音乐学院声乐学生	声乐专场音乐会	
2007年5月26日 上海音乐厅	中国大指挥系列——陈佐湟与日本钢琴家	指挥：陈佐湟 钢琴：田部京子	《科利奥兰》序曲 《C大调第一钢琴协奏曲》 《e小调第四交响曲》	贝多芬 贝多芬 勃拉姆斯
2007年6月1日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第123期	音乐学院学生	《钢琴三重奏》 《大提琴协奏曲》 钢琴作品	拉威尔 埃尔加 斯克里亚宾/李斯特/肖邦
2007年6月1-2日 上海音乐厅	寻找迷失的大象——儿童双语喜剧音乐会	表演：丹·卡明 主持人：凌其尔 指挥：傅人长	加洛普舞曲——《喜剧演员》 加洛普舞曲——《第二组曲》 波尔卡——《黄金时代》 《野蜂飞舞》 《威廉·退尔》序曲选段 《跳圆舞曲的猫》 舍巴女王入场——《所罗门》 未出壳的小鸡的芭蕾舞——《图画展览会》 圆舞曲——《第二组曲》 天鹅——《动物狂欢节》 波尔卡——《第二组曲》 大象——《动物狂欢节》 康康舞曲——《地狱中的奥菲欧》	卡巴列夫斯基 斯特拉文斯基 肖斯塔科维奇 利姆斯基·克萨科夫 罗西尼 安德森 亨德尔 穆索尔斯基 斯特拉文斯基 圣桑 斯特拉文斯基 圣桑 奥芬巴赫
2007年6月8日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第124期	大提琴：黄北星 长笛：刘宁 小提琴：潘寅林等	巴赫室内乐音乐节（六） 无伴奏大提琴组曲 长笛奏鸣曲 第一小提琴协奏曲	
2007年6月9日 上海音乐厅	布鲁克纳与贝多芬	指挥：饭守泰次郎 小提琴：郑祎珉	《G大调浪漫曲》 《F大调浪漫曲》 《第三交响曲》	贝多芬 贝多芬 布鲁克纳
2007年6月15日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第125期	音乐学院师生	一组声乐作品 切尔维罗：小提琴、中提琴二重奏 莫扎特：弦乐四重奏“不和谐”	
2007年6月22日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第126期	音乐学院师生	《茨冈》 《流浪者之歌》 《小提琴协奏曲》 《钢琴协奏曲》	拉威尔 萨拉萨蒂 贝多芬 拉威尔

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年6月29日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第127期 旅美青年钢琴家张奕明独奏会	钢琴：张奕明	《第四钢琴协奏曲“皇帝”》 《C大调幻想曲》 《第四钢琴奏鸣曲》	贝多芬 舒曼 斯克里亚宾
2007年7月1日 上海音乐厅	星广会 敲击卡门 ——上海交响乐团打击乐专场音乐会	指挥：陈燮阳 打击乐首席：周雄 顾恺、方琦、施春莉、许红波、周星宇	《鬼太鼓》 《梦幻曲》 《女人善变》 《夏日天空》 《穿白色缎子裙子的女孩》 《仓·才》 《巴西街舞》 芭蕾舞剧《卡门组曲》音乐	R. Damm（美） 舒曼 威尔第 安德森 安德森 选自京剧锣鼓 ThomasaBrown 改 编比才/谢德林
2007年7月6日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第128期	音乐学院师生	单簧管小品三首 小提琴作品 钢琴、单簧管作品	斯特拉文斯基 贝里奥/帕格 尼尼/塔蒂尼 舒曼
2007年7月6-7日 上海大剧院	向埃尔加致敬	指挥：邵恩 大提琴：戈蒂埃·卡普松	《e小调大提琴协奏曲》 《降A大调第一交响曲》	埃尔加
2007年7月11日 上海音乐厅	“音乐立方”	长笛：倪一珍 吉他：方舟 音乐学院师生	《芦笛》 《长笛奏鸣曲》 《浪漫曲》 《探戈史话》 《两把中提琴奏鸣曲》 《勃兰登堡第六协奏曲》	德彪西 泰勒曼 舒曼 匹亚佐拉 吕克莱 巴赫
2007年7月13日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第129期	长笛：倪一珍 钢琴：平原	长笛作品 第八钢琴奏鸣曲“悲怆” 钢琴作品	德彪西/泰勒曼/ 萨拉萨蒂等 贝多芬 勃拉姆斯/肖邦
2007年7月20日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第130期 唐可与张奕明专场音乐会	美籍华裔钢琴家：唐可 旅美钢琴家：张奕明	《快板》（选自四首奏鸣曲） 《第18钢琴奏鸣曲》 《f小调幻想曲》（四手联弹）	莫扎特 贝多芬 舒伯特
2007年7月27日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第131期 曹伟钢琴独奏会	旅美青年钢琴家曹伟	《练习曲》 《钢琴奏鸣曲》 《第一钢琴奏鸣曲》 《第三钢琴奏鸣曲》	肖邦 李斯特 贝多芬 肖邦

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年7月29日 上海音乐厅	星期广播音乐会——钢琴双子星	指挥：陈燮阳 钢琴：露茜娜 钢琴：茅为惠	《a小调钢琴协奏曲》 《F大调钢琴协奏曲》	格里格 格什温
2007年8月3日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第132期	音乐学院学生	《第30钢琴奏鸣曲》 《克莱斯勒偶记》 《长笛协奏曲、四季之“冬”》 《讽刺》（钢琴） 贝多芬 舒曼 维瓦尔第 普罗科菲耶夫	
2007年8月10日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第133期	音乐学院学生	贝多芬《第四小提琴奏鸣曲》 维尼亚夫斯基《第二小提琴协奏曲》 圣一桑《引子与回旋随想曲》	
2007年8月17日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第134期	山姆·马修斯 音乐学院师生	上海交响乐团大提琴之室内乐专场（一） 瓦伦蒂尼、布里瓦尔、隆贝格、维瓦尔第、弗朗克等的作品	
2007年8月18日 浙江安吉 天下银坑	静聆神韵——CROWM皇冠竹林音乐会	指挥：陈燮阳	《竹林心雨——为皇冠与绿竹的感动》 《假日的小号手》 《良宵》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《“狩猎”波尔卡》 歌剧《威廉·退尔》序曲 《伏尔塔瓦河》 歌剧《卡门》序曲 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《融》 《竹海》	唐建平 安德森 刘天华/元之 马斯卡尼 约翰·施特劳斯 罗西尼 斯美塔那 比才 约翰·施特劳斯 唐建平 唐建平
2007年8月23日 韩国首尔 首尔艺术中心	马勒第八交响音乐会	指挥：陈燮阳 合唱：当地合唱团	《第八交响曲“千人”》	马勒
2007年8月24日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第135期	音乐学院师生	上海交响乐团大提琴之室内乐专场（二） 海顿、拉赫玛尼诺夫、柴科夫斯基《洛可可》、德沃夏克大提琴协奏曲等	
2007年8月26日 上海音乐厅	星期广播音乐会金色畅想	指挥：陈燮阳 笛子：唐俊乔	《火把节》 《竹笛协奏曲“愁空山”》 《纳西一奇》 歌剧《威廉·退尔》序曲	王西麟 郭文景 朱践耳 罗西尼
2007年8月31日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第136期青年钢琴家沈灏钢琴独奏会	钢琴：沈灏	《平均律》 《钢琴奏鸣曲》 《前奏曲》 《钢琴奏鸣曲》，OP. 101 肖邦、阿尔贝尼兹、黎英海等的作品	巴赫 海顿 德彪西 贝多芬

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年9月1日 上海大剧院	上海交响乐团2007—2008音乐季	音乐戏剧《培尔·金特》 指挥：米盖尔森	音乐戏剧《培尔·金特》	剧本：易卜生 音乐：格里格
2007年9月6日 维也纳金色大厅	招商银行呈现上海交响乐团音乐会	指挥：陈燮阳 主持人：曹可凡 郭思乐（奥） 演唱：关栋天 史依弘	《火把节》 《物华锦绣映春光》 《竹笛协奏曲“愁空山”》 《细端详》 《昨夜晚》 《梨花开》 《击鼓骂曹·夜深沉》 《野猪林·大雪飘》 《紫殿开·晨阙朗》 《纳西一奇》 《廉吏于成龙·眼前境况非料想》 《贵妃醉酒》 《磐石湾·望星空》 《打虎上山》 歌剧《威廉·退尔》序曲	王西麟 郭文景 朱践耳 罗西尼
2007年9月7日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第137期 青年钢琴家朱林蕾钢琴独奏会	钢琴：朱林蕾	巴赫《前奏曲与赋格》 海顿、贝多芬钢琴奏鸣曲 李斯特、肖邦的作品	
2007年9月14日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第138期	上音谢光禹等	谢光禹和他的大提琴四重奏——俄罗斯系列（大提琴音乐节3） 巴赫、柴科夫斯基、鲁宾斯坦、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等的大提琴作品	
2007年9月21日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第139期	音乐学院学生	贝多芬《第四大提琴奏鸣曲》 萨拉萨蒂《卡门幻想曲》 舒伯特、勋伯格《弦乐四重奏》	
2007年9月22日 上海大剧院	“非”仲夏夜之梦	指挥、独奏：盖林加斯	《C大调大提琴协奏曲》 《“非”仲夏夜之梦》 《第七交响曲》	海顿 施尼特克 柴科夫斯基
2007年9月28日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第140期	本团大提琴声部全体演奏员	上海交响乐团大提琴之室内乐专场（四） 海顿、格吕茨马赫、泰勒曼、巴赫、克伦格等的作品	

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年9月29日 东方艺术中心	中日携手世纪同行大型演唱会in上海	指挥：陈燮阳、服部克久 独唱：谷村新司、平原绫香、毛宁、毛阿敏 上海少儿广播合唱团 八千代少年少女合唱团	红蜻蜓/茉莉花组曲 Champion 梦人 Yumejin Jupiter 晚秋 记号 思念 Gita 风自由 誓言 Siciliana 同一首歌 告别时光 茉莉花 群青 昴（星） 青春舞曲 美 Anderscho - nenblauenDonau Sarai 花	
2007年10月1日 南京 人民大会堂	中日携手世纪同行大型演唱会in南京	指挥：陈燮阳、服部克久 独唱：谷村新司、平原绫香、毛宁、陈明南京市第九中学合唱团 日本八千代少年少女合唱团	红蜻蜓/茉莉花组曲 Champion 梦人 Yumejin Jupiter 晚秋 心中只有你 等你爱我 Gita 风自由 誓言 Siciliana 春秋 茉莉花 群青 昴（星） 青春舞曲 美 Anderscho - nenblauenDonau Sarai 花	
2007年10月5日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第141期	本团弦乐四重奏组	《第21弦乐四重奏“普鲁士之一”》 《第14弦乐四重奏“死与少女”》	莫扎特 舒伯特
2007年10月12日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第142期 青年钢琴家张锋独奏会	钢琴：张锋	海顿：钢琴奏鸣曲 巴赫、肖邦、阿尔坎、勃拉姆斯等作品 拉赫玛尼诺夫《第二钢琴奏鸣曲》	

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 10月14日 上海大剧院	传奇巨星 米沙·麦斯 基与上海 交响乐团	指挥：米盖尔森 大提琴：麦斯基 （有麦斯基的签名）	《b小调大提琴协奏曲》 《第一交响曲》	德沃夏克 勃拉姆斯
2007年 10月19日 上海大剧院	谭盾绝对有机 2007年 音乐会	作曲/指挥：谭盾	《水乐——为水乐器和交响乐队而作》 《纸乐——为纸乐器和交响乐队而作》	谭盾
2007年 10月19日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第143期	音乐学院学生	贝多芬：弦乐四重奏 女高音独唱	
2007年 10月20日 上海大剧院	江诗丹顿 Ptrimony 传承之夜 谭盾上海 音乐会	作曲/指挥：谭盾	《水乐——为水乐器和交响乐队而作》 《纸乐——为纸乐器和交响乐队而作》	谭盾
2007年 10月26日 江苏南京 人民大会堂	第六届中国 音乐金钟奖 民乐比赛 2007年中国 江苏二胡之 乡民族音乐 节开幕式	指挥：陈燮阳、 刘文金、常畅 二胡：闵惠芬等 （附音乐节册子）	二胡齐奏：《光明行》 古筝与乐队：《枫桥夜泊》 二胡协奏曲：《哀歌——江河水》 二胡独奏：《姑苏春晓》 古筝与乐队：《洛神》 二胡与乐队：《二泉映月》 古筝独奏：《红水河狂想》 二胡协奏曲：《泰坦尼克》 古筝独奏：《秦桑曲》 二胡与乐队：《战马奔腾》 古筝与乐队：《望秦川》 二胡协奏曲：《长城随想》（第二、四乐章） 二胡与乐队：《洪湖人民的心愿》	刘天华/王爱康 王建民 杨立青 邓建栋/张伟 姚盛昌 华彦钧/路行 李萌 王猛/周维 周延甲/常畅 陈耀星/杨春林 景建树/王中山 刘文金 闵惠芬/杨立青
2007年 10月26日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第144期 姚明古钢 琴独奏会	钢琴：姚明古	贝多芬：钢琴奏鸣曲《黎明》 肖邦《第二钢琴奏鸣曲》 普罗科菲耶夫《第三钢琴协奏曲》	
2007年 10月27日 东方市民 音乐会	“金色爵士” 专场	指挥：宋国强、 胡清文 主持：林栋甫	《在情绪中》 《太美妙了》 《鸟岛》 《青春传奇》 《007主题音乐》 《真爱相伴》 《66大道》 《呱塔查城》 《鸡》 《问题的核心》 《宽恕》 《旅栈》	

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 11月1日 同济大学	同济大学 2007年艺术 节系列活动	指挥：陈燮阳	《欢庆序曲》 《金与银圆舞曲》 《“回忆”》（选自音乐剧《猫》） 电影《时光倒流七十年》主题曲 《假日的小号手》 《波罗乃兹舞曲》 多哈亚运会开幕式选曲——《跨越时空》 《埃及进行曲》 《第五交响曲“命运”》第一乐章 《拨弦波尔卡》 歌剧《威廉·退尔》序曲	刘峰 莱哈 海曼 巴瑞 安德森 柴科夫斯基 比那里 约翰·施特劳斯 贝多芬 约翰·施特劳斯 罗西尼
2007年 11月2日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第145期	钢琴：张口天、张锋	《第28钢琴奏鸣曲》 《第19钢琴奏鸣曲》 《第二钢琴协奏曲》	贝多芬 舒伯特 拉赫玛尼诺夫
2007年 11月9日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第146期	音乐学院蓝汉成等	我为中提狂 中提琴独奏、二重奏—七重奏 中提琴大重奏	
2007年 11月16日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第147期	小提琴：潘沂 中提琴：施贞莉 钢琴：平原	莫扎特：弦乐二重奏 贝多芬：第23钢琴奏鸣曲《热情》 肖邦、李斯特等的钢琴作品	
2007年 11月18日 上海音乐厅	星期广播 音乐会71 贝多芬 系列（一）	指挥：陈燮阳 主持人：王勇	《C大调第一交响曲》 《降E大调第三交响曲》（英雄）	贝多芬
2007年 11月23日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第148期	大提琴教授曹敏的学生	贝多芬《第三钢琴大提琴奏鸣曲》 科达依《无伴奏大提琴奏鸣曲》 勃拉姆斯《钢琴三重奏》	
2007年 11月25日 上海音乐厅	小山实稚惠 演绎拉赫 马尼诺夫	指挥：叶玛纽埃尔·叶格尔 钢琴：小山实稚惠	魔法师的学徒 c小调第二钢琴协奏曲 幻想交响曲	杜卡 拉赫马尼诺夫 柏辽兹
2007年 11月30日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第149期	音乐学院师生	大提琴作品、钢琴三重奏	
2007年 12月2日 上海音乐厅	星期广播 音乐会72 魅力大提琴	指挥：张亮 大提琴：黄北星 主持人：王勇	歌剧《威廉·退尔》序曲 《希伯来的晚祷》 《所罗门》（希伯来狂想曲） 《1812序曲》	罗西尼 布鲁赫 布洛克 柴科夫斯基
2007年 12月5日 贺绿汀 音乐厅	凌华提琴音 乐会李传韵 独奏专场	指挥：何占豪 指挥：张振山	《梁祝》 《D大调小提琴协奏曲》	何占豪/陈钢 贝多芬

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 12月7日 上海音乐厅	维也纳的荣耀	指挥：米盖尔森 钢琴：宋思衡	歌剧《蝙蝠》序曲 《C大调第21钢琴协奏曲》 《南国玫瑰圆舞曲》 《狩猎快速波尔卡》 《皇帝圆舞曲》 《拨弦波尔卡》 《快速波尔卡》 《蓝色多瑙河圆舞曲》	约翰·施特劳斯 莫扎特 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯
2007年 12月7日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第150期	上海国际青年乐团 音乐学院师生	莫扎特：小夜曲等 勃拉姆斯《第二小提琴奏鸣曲等》	
2007年 12月9日 东方艺术中心	纪念新四军成立70周年交响音乐会	指挥：陈燮阳 合唱：上海爱乐乐团、上海新四军老战士合唱团、新旅合唱团、江海歌舞团	《红旗颂》 弦乐合奏：《龙华祭》 交响诗：《铁道游击队》 交响合唱：《铁军之歌》、《新四军之歌》	吕其明 吕其明 吕其明 徐景新 何士德
2007年 12月14日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第151期	音乐学院师生	李斯特《第十匈牙利狂想曲》 沃尔顿：中提琴协奏曲 勃拉姆斯：中提琴奏鸣曲 李斯特《匈牙利狂想曲》等	
2007年 12月15日 上海音乐厅	大金四季主题音乐会	指挥：陈燮阳 合唱：好小囡少儿合唱团	《培尔·金特》：早晨 《田园》（选自第六交响曲，第一乐章） 《伏尔塔瓦河》（选自“我的祖国”） 《春之声圆舞曲》 《落叶松》 《星》（应为“昴”，汪健萨克斯独奏） 《金与银圆舞曲》 《雪橇》 童声联唱：《早春赋》 《夏天的回忆》 《红蜻蜓》 《雪》 《平安夜》、《铃儿响叮当》	格里格 贝多芬 斯美塔那 约翰·施特劳斯 小林秀雄/孟津津 谷村新司 莱哈尔 安德森
2007年 12月18日 上海音乐厅	上海国际集团投资管理有限公司	指挥：陈燮阳 小提琴独奏：张乐	《春节序曲》 《D大调小提琴协奏曲》 歌剧《卡门》序曲 《伏尔塔瓦河》 《G大调弦乐小夜曲》 《匈牙利舞曲第五号》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《“新世界”交响曲第四乐章》	李焕之 贝多芬 比才 斯美塔那 莫扎特 勃拉姆斯 约翰·施特劳斯 德沃夏克

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 12月20日 上海音乐厅	青浦区外商投资企业圣诞·新年音乐会	指挥：陈燮阳 男高音：周进华 男中音：廖昌永	歌剧《蝙蝠》序曲 《春之声圆舞曲》 音乐剧《猫》主题曲“回忆” 电影《时光倒流七十年》主题曲 女高音独唱：《香格里拉》 《花儿为什么这样红》 《伏尔塔瓦河》 《欢腾的西部舞曲》 多哈亚运会开幕式选曲——《跨越时空》 《波基上校进行曲》（电影《桂河桥》） 男高音独唱：《我的太阳》 《草原上升起不落的太阳》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 男中音独唱：《斗牛士之歌》 《我和我的祖国》 电影《音乐之声》集锦	约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 韦伯 巴瑞 斯美塔那 海曼 比那里 阿福德 那波里民歌 约翰·施特劳斯 比才 理查德·罗杰斯
2007年 12月21日 本团演奏厅	周末室内乐音乐会第152期	音乐学院声乐学生	贝多芬音乐节（一），声乐专场 贝多芬艺术歌曲 “菲黛里奥”选段	
2007年 12月22日 福建 人民大会堂	三木之夜交响音乐会	指挥：陈燮阳	《火把节》 《火热的小提琴》 歌剧《乡村骑士》间奏曲 《假日的小号手》 《花之圆舞曲》 《回忆》（选自音乐剧《猫》） 电影《时光倒流七十年》主题曲 《欢腾的西部舞曲》 歌剧《卡门》序曲 《伏尔塔瓦河》 《流浪音乐家舞曲》 《雪橇》 《青年圆舞曲》 《激情桑巴》	王西麟 安德森 马斯卡尼 安德森 柴科夫斯基 韦伯 海曼 巴瑞 比才 斯美塔那 柴科夫斯基 安德森 黎国荃 巴西民间音乐
2007年 12月28日 丹阳市 广电局 新演播大厅	2008丹阳新年音乐会	指挥：张亮	《北京喜讯到边寨》 芭蕾舞剧《白毛女》组曲选段 《春之声圆舞曲》 弦乐合奏《良宵》 女高音独唱：《一杯美酒》 《四周多么寂静》 《茉莉花》 《我的中国心》 《瑶族舞曲》 《花之圆舞曲》 女高音独唱：《好日子》 《天路》 《拨弦波尔卡》 《晚会》 《森吉德玛》 男高音独唱：《草原上升起不落的太阳》 《我的太阳》 《蓝色多瑙河圆舞曲》	郑路/马洪业 集体创作 约翰·施特劳斯 刘天华 新疆民歌 多尼采蒂 江苏民歌 王福龄 刘铁山/茅沅 柴科夫斯基 李昕 印青 约翰·施特劳斯 鲍元凯 美丽其格 卡普阿 约翰·施特劳斯

时间、地点	音乐会	指挥及其他	曲目	作曲
2007年 12月28日 本团演奏厅	周末室内 乐音乐会 第153期	钢琴：陈宏宽	贝多芬音乐节（二），钢琴作品专场 第29钢琴奏鸣曲“槌子键琴” 以迪亚贝利的圆舞曲为主的33段变奏	
2007年 12月30日、 31日（晚 场）、31日 （夜场） 上海大剧院	在金色的 翅膀上飞翔 2008年上海 大剧院 新年音乐会	指挥：米盖尔森 指挥：张国勇 钢琴：黄安妮	《雷电波尔卡》 《蓝色多瑙河圆舞曲》 《基于匈牙利民间曲调的幻想曲》 《最后的春天》 《花之圆舞曲》 《奥古斯特·耶格》（选自“谜语”变奏曲） 《思想在金色的翅膀上飞翔》（选自歌剧《纳布科》） 《打铁合唱曲》（选自歌剧《游吟诗人》）	约翰·施特劳斯 约翰·施特劳斯 李斯特 格里格 柴科夫斯基 埃尔加 威尔第 威尔第
2007年 12月31日 广东佛山	2008年佛山 新年音乐会	指挥：陈燮阳 竹笛：唐俊乔 小提琴：谢楠 男高音：范竞马	《火把节》 《南国玫瑰圆舞曲》 《竹笛协奏曲第三乐章》 电影《音乐之声》选段 《“流浪音乐家”舞曲》 《多哈亚运会开幕式选曲——跨越时空》 《卡门幻想曲》 《雪橇》 男高音独唱：《可爱的一朵玫瑰花》 《玛莱卡莱》 《伏尔塔瓦河》	王西麟 约翰·施特劳斯 郭文景 罗杰斯 柴科夫斯基 比那里 萨拉萨蒂 安德森 维吾尔族民歌 托斯蒂 斯美塔那

北京交响乐团2007年演出季记录

赵 倩 辑

时间地点	音乐会	指挥及其他	作品	作曲
2007年1月27日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会 三星Anycall经典音乐之夜	指挥：朱晖	《节日序曲》，作品96号	肖斯塔科维奇
			《为弦乐而作的慢板》	希普斯
			《D大调第一“古典”交响曲》，作品25号 第一乐章：快板 第二乐章：小行板 第三乐章：加沃特舞曲，不太快 第四乐章：生动的	普罗科菲耶夫
			《A大调第七交响曲》，作品92号 第一乐章：稍慢速、活跃的快板 第二乐章：小快板 第三乐章：谐谑曲、急板 第四乐章：朝气蓬勃的快板	贝多芬

时间地点	音乐会	指挥及其他	作品	作曲
2007年3月11日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会	指挥：朱晖	《罗马狂欢节》序曲，作品9号	柏辽兹
			《A大调第四“意大利”交响曲》，作品90号 第一章：活泼的快板 第二章：行板 第三章：优雅的中板 第四章：萨塔列罗急板	门德尔松
			交响幻想曲《意大利》，作品16号 第一章：康巴尼亚 第二章：罗马废墟 第三章：苏兰多海岸 第四章：拿波里人的生活	理查·施特劳斯
2007年3月31日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会 三星Anycall经典音乐之夜	指挥：谭利华 打击乐独奏：李飚	歌剧《命运之力》序曲	威尔第
			《京剧》交响曲 第一乐章：净——昆腔——悲壮的行板 第四乐章：生——西皮——辉煌的快板	鲍元恺
			打击乐协奏曲《圣火——2008》第二和第三乐章	唐建平
			《乐队协奏曲》 第一部分：引子 第二部分：成双成对游戏 第三部分：悲歌 第四部分：间奏 第五部分：末乐章，终曲	巴托克
2007年4月15日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会	指挥：阿莫斯·陶曼（以色列）	交响诗《伊莫克》	拉弗瑞
			《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲	柴科夫斯基
			G大调《第八交响曲》，作品88号 第一乐章：灿烂的快板 第二乐章：慢板 第三乐章：优雅的稍快板 第四乐章：从容的快板	德沃夏克
2007年6月16日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会	指挥：谭利华 大提琴独奏：奥列克·维捷尔尼科夫	歌剧《罗恩格林》第三幕间奏曲	瓦格纳
			《大提琴协奏曲》，作品85号 第一乐章：中板 第二乐章：极快板 第三乐章：慢板 第四乐章：快板	埃尔加
			《幻想交响曲》，作品14号 第一乐章：梦、热情 第二乐章：舞会 第三乐章：原野风光 第四乐章：走向断头台 第五乐章：魔鬼的晚会之梦——魔女的回旋曲	柏辽兹

时间地点	音乐会	指挥及其他	作品	作曲
2007年6月23日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会 三星 Anycall 经典音乐之夜	指挥：陈澄雄 中阮独奏：张鑫华	《欢乐的春江花月夜》	陈培勋
			《台湾舞曲》	江文也
			《中阮协奏曲——云南回忆》	刘星
			《F大调第六“田园”交响曲》，作品68号 第一乐章：不太快的快板——“初到乡村时的愉快感受” 第二乐章：很快的行板——“溪边小景” 第三乐章：快板——“乡村欢乐的集会” 第四乐章：快板——“暴风雨” 第五乐章：小快板——“牧歌，暴风雨过后欢乐和感激的心情”	贝多芬
2007年7月7日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会	指挥：约瑟·诺蒂拉 钢琴独奏：金苑	《塞维利亚的理发师》序曲	罗西尼
			《降b小调第一钢琴协奏曲》，作品23号 第一乐章：极为庄严而不太快的快板 第二乐章：朴实的小行板 第三乐章：热情的快板	柴科夫斯基
			《塞维利亚交响曲》，作品23号 第一乐章：全景画 第二乐章：在瓜达尔基维尔河的河边 第三乐章：圣胡安节日的狂欢	图里纳
			芭蕾舞剧《三角帽》第二组曲 1. 邻居之舞 2. 磨坊主之舞 3. 终曲——霍达舞	法亚
2007年7月7日19：30 中山公园音乐堂	2006—2007年音乐季音乐会 三星 Anycall 奥运专场音乐会	指挥：谭利华	《奥林匹克号角与主题》	威廉姆斯
			《走进新生活》	苏克
			《呼唤英雄》	威廉姆斯
			《热巴舞曲》	方可杰
			《奥林匹克运动会会歌》	萨马拉斯
			《奥林匹克精神》	威廉姆斯
			《威风堂堂进行曲》	埃尔加
			《e小调第九“新世界”交响曲》，作品95号 第一乐章：柔板——快板 第二乐章：广板 第三乐章：谐谑曲，很活泼 第四乐章：火热的快板	德沃夏克

<table>
<tr><th>时间地点</th><th>音乐会</th><th>指挥及其他</th><th>作品</th><th>作曲</th></tr>
<tr><td rowspan="3">2007年9月8日19：30
中山公园音乐堂</td><td rowspan="3">2007—2008年音乐季音乐会</td><td rowspan="3">指挥：谭利华</td><td>管弦乐《在感情的激流中》</td><td>苏聪</td></tr>
<tr><td>芭蕾舞剧《火鸟》组曲
1. 引子
2. 火鸟之舞
3. 火鸟变奏曲
4. 公主之舞
5. 魔王卡茨之舞
6. 催眠曲
7. 终曲</td><td>斯特拉文斯基</td></tr>
<tr><td>组曲《图画展览会》
1. 漫步主题
2. 侏儒
3. 漫步主题
4. 古堡
5. 漫步主题
6. 杜伊勒里宫花园
7. 牛车
8. 漫步主题
9. 雏鸡在蛋壳里的芭蕾
10. 两个犹太人，一穷一富
11. 利莫杰斯集市
12. 罗马墓窖
13. 以死亡的语言与死者对话
14. 女巫的小屋
15. 基辅大门</td><td>穆索尔斯基—拉威尔</td></tr>
<tr><td rowspan="8">2007年10月13日19：30
中山公园音乐堂</td><td rowspan="8">2007—2008年音乐季音乐会
三星Anycall经典音乐之夜</td><td rowspan="8">指挥：谭利华
小提琴独奏：陈曦</td><td>《四季》
春、夏、秋、冬</td><td>维瓦尔第</td></tr>
<tr><td>《奥林匹克号角与主题》</td><td>威廉姆斯</td></tr>
<tr><td>《走进新生活》</td><td>苏克</td></tr>
<tr><td>《呼唤英雄》</td><td>威廉姆斯</td></tr>
<tr><td>《热巴舞曲》</td><td>方可杰</td></tr>
<tr><td>《奥林匹克运动会会歌》</td><td>萨马拉斯</td></tr>
<tr><td>《奥林匹克精神》</td><td>威廉姆斯</td></tr>
<tr><td>《威风堂堂进行曲》</td><td>埃尔加</td></tr>
</table>

时间地点	音乐会	指挥及其他	作品	作曲
2007年11月4日19：30 中山公园 音乐堂	2007—2008年音乐季音乐会	指挥：谭利华 女高音：阮余群 古筝：杨西 二胡：刘虹 琵琶：赵洁 笛、箫、埙：艾鸿波	《b小调第二“勇士”交响曲》 第一乐章：快板 第二乐章：谐谑曲，极快的小快板 第三乐章：行板 第四乐章：终曲，快板	鲍罗丁
			第三交响曲《楚》，作品45号 1. 云中君 2. 乐舞 3. 丝 4. 逍遥 5. 青铜 6. 西陵峡 7. 魂	叶小纲
2007年12月16日19：30 中山公园 音乐堂	2007—2008年音乐季音乐会 2008年三星Anycall新年音乐会	指挥：谭利华 管风琴独奏：沈凡秀	《鲁斯兰与柳德米拉序曲》	格林卡
			《艺术家的生活圆舞曲》，作品316号	约翰·施特劳斯
			《G弦上的咏叹调》	巴赫
			《降B大调管风琴协奏曲》，作品第4号之第六首 第一乐章：快速的行板 第二乐章：很慢的慢板 第三乐章：中庸的快板	亨德尔
			《维也纳森林的故事》，作品325号	约翰·施特劳斯
			“火把节”——选自交响套曲《云南音诗》	王西麟
			《安娜波尔卡》	约翰·施特劳斯
			《狩猎波尔卡》	
			《南国玫瑰圆舞曲》	
			《茉莉花》（江苏民歌）	李文平改编
			《威风堂堂进行曲》（第一首）	埃尔加
			《蓝色多瑙河圆舞曲》	约翰·施特劳斯

2007年音乐图书出版档案①

石林昆 辑

安徽教育出版社

·【**著作名称**】先秦音乐美学思想论稿第2版【作者】蒋孔阳著【出版时间】4月【开本】大32开，274页。

百花洲文艺出版社

·【**著作名称**】中国音乐论辩【作者】梁茂春、项筱刚、李岩等著【出版时间】5月【开本】32开，692页。

百花文艺出版社

·【**著作名称**】三只耳朵听音乐【作者】陈钢著【出版时间】5月【开本】16开，196页。

北京大学出版社

·【**著作名称**】教与学音乐【作者】金亚文主编【出版时间】4月【开本】16开，120页。

---

① 以下图书据中国国家图书馆馆藏目录中心检索资料整理，http：//opac.nlc.gov.cn，出版社以汉语拼音字母为序编排。

·【著作名称】音乐文化与音乐人生【作者】沈致隆、齐东海主编【出版时间】8月【开本】32开，512页。

东北师范大学出版社

·【著作名称】南京民间俗曲音乐研究【作者】板俊荣、张仲樵著【出版时间】4月【开本】16开，310页。

福建人民出版社

·【著作名称】敦煌佛教音乐文学研究【作者】李小荣著【出版时间】9月【开本】32开，819页。

高等教育出版社

·【著作名称】音乐教学研究与案例【作者】王安国主编【出版时间】1月【开本】16开，179页。

·【著作名称】外国音乐欣赏第二版【作者】钱仁康编著【出版时间】6月【开本】大16开，209页。

·【著作名称】中国音乐简史第二版【作者】夏野编著【出版时间】6月【开本】大16开，152页。

·【著作名称】中国民族音乐第三版【作者】江明惇编著【出版时间】7月【开本】大16开，391页。

·【著作名称】欧洲音乐简史第二版【作者】钱仁康编著【出版时间】7月【开本】大16开，217页。

广西师范大学出版社

·【著作名称】音乐教育理论与学科教学研究【作者】黄小明主编【出版时间】10月【开本】16开，215页。

·【著作名称】民族音乐文化艺术研究【作者】高敏主编【出版时间】10月【开本】16开，330页。

·【著作名称】高师音乐舞蹈教学论【作者】黄小明主编【出版时间】11月【开本】16开，191页。

·【著作名称】动的光影声色——罗展凤映画音乐随笔【作者】罗展凤著【出版时间】12月【开本】大32开，345页。

·【著作名称】音乐学、音乐表演、舞蹈学专业学习指导【作者】黄小明、董灵主编【出版时间】12月【开本】16开，300页。

广西人民出版社

·【著作名称】佛韵觅踪——西双版纳傣族安居节佛教音乐民俗考察【作者】杨民康著【出版时间】9月【开本】24开，135页。

·【著作名称】走进音乐天堂——侗族大歌之乡小黄村田野考察实录【作者】潘年英著【出版时间】9月【开本】24开，136页。

湖南文艺出版社

·【著作名称】音乐的意义与表现【作者】斯蒂芬·戴维斯著；宋瑾等译【出版时间】4月【开本】16开，395页。

·【著作名称】音乐新课程教学论【作者】龙亚君编著【出版时间】6月【开本】32开，359页。

·【著作名称】流行音乐历史与风格【作者】尤静波编著【出版时间】8月【开本】16开，573页。

·【著作名称】音乐教育新概念【作者】郭声健等著【出版时间】12月【开本】16开，231页。

湖南科学技术出版社

·【著作名称】素数的音乐【作者】［英］马科斯·杜·索托伊著；孙维昆译【出版时间】6月【开本】16开，356页。

黑龙江人民出版社

·【著作名称】钢琴即兴伴奏艺术研究【作者】张楠编著【出版时间】1月【开本】16开，122页。

湖北科学技术出版社

·【著作名称】读音乐【作者】阿申著【出版时间】9月【开本】16开，306页。

南海出版公司

·【著作名称】你不可不知道的音乐大师及其名作第二版【作者】许丽雯主编【出版时间】10月【开本】32开，392页。

·【著作名称】速通古典音乐【作者】［美］朱利叶斯·H. 雅可布逊二世著；陈云梅译【出版时间】10月【开本】16开，244页。

河北人民出版社

·【著作名称】音乐鉴赏【作者】段晓军主编【出版时间】7月【开本】大32开，370页。

辽宁人民出版社

·【著作名称】京剧音乐述论【作者】李刚、王喜太编著【出版时间】1月

【开本】16 开，474 页。

解放军出版社

·【**著作名称**】解放战争炮声中的歌【作者】李双江主编【出版时间】7 月【开本】16 开，476 页。

南京大学出版社

·【**著作名称**】音乐学文论写作【作者】居其宏、冯效刚著【出版时间】3 月【开本】16 开，445 页。

南京师范大学出版社

·【**著作名称**】歌曲写作技法【作者】陈鹏年著【出版时间】6 月【开本】16 开，174 页。

清华大学出版社

·【**著作名称**】音乐欣赏【作者】卢广瑞主编【出版时间】10 月【开本】16 开，316 页。

人民出版社

·【**著作名称**】音乐大师多梅尼科·斯卡拉蒂键盘奏鸣曲风格研究【作者】于青著【出版时间】9 月【开本】32 开，425 页。

人民音乐出版社

·【**著作名称**】拉赫玛尼洛夫【作者】［德］安德烈亚斯·魏玛著；陈莹译【出版时间】2 月【开本】32 开，214 页。

·【**著作名称**】曲式与作品分析（上、下册）【作者】茅原、庄曜编著【出版时间】4 月【开本】6 开，434 页。

·【**著作名称**】成功钢琴家攻略身体·头脑·演奏【作者】［美］露丝·C. 弗里德伯格著；张志羽译【出版时间】4 月【开本】32 开，179 页。

·【**著作名称**】魏廷格音乐文选【作者】魏廷格著【出版时间】4 月【开本】16 开，485 页。

·【**著作名称**】人的音乐性【作者】［英］约翰·布莱金著；马英珺译【出版时间】5 月【开本】16 开，110 页。

·【**著作名称**】透视音乐——理解及表演作品指南【作者】秦西炫、秦大平编著【出版时间】6 月【开本】16 开，218 页。

·【**著作名称**】缪天瑞音乐文存【作者】天津音乐学院、中国艺术研究院音乐研究所编【出版时间】6 月【开本】32 开，4 册（1288 页）。

·【著作名称】换个策略换个局面【作者】李明智著【出版时间】7月【开本】16开，145页。
·【著作名称】怎样当好琴童家长【作者】李虻、姚兰著【出版时间】8月【开本】32开，148页。
·【著作名称】音乐教育的国际对话【作者】《中国音乐教育》杂志编辑部【出版时间】8月【开本】16开，217页。
·【著作名称】歌曲写作教程【作者】陈国权著【出版时间】8月【开本】32开，502页。
·【著作名称】钢琴教学法【作者】应诗真著【出版时间】8月【开本】32开，194页。
·【著作名称】怎样识简谱【作者】吕仲起编著【出版时间】8月【开本】32开，162页。
·【著作名称】学校音乐教育导论与教材教法【作者】尹爱青主编【出版时间】9月【开本】16开，243页。
·【著作名称】多声部音乐分析与写作【作者】王安国主编【出版时间】9月【开本】16开，373页。
·【著作名称】中国音乐史与名作赏析【作者】田可文编著【出版时间】9月【开本】大16开，271页。
·【著作名称】指挥【作者】蓬勃编著【出版时间】9月【开本】16开，107页。
·【著作名称】音乐的本质与发展【作者】何平著【出版时间】10月【开本】32开，190页。
·【著作名称】中国近代音乐思潮【作者】冯长春著【出版时间】10月【开本】16开，402页。
·【著作名称】人是怎样接受音乐的——谈音乐与心理【作者】普凯元编著【出版时间】10月【开本】32开，239页。
·【著作名称】埃尔维斯·普莱斯利——猫王【作者】［德］阿伦·波泽纳、玛利亚·波泽纳；王剑南译【出版时间】10月【开本】32开，227页。
·【著作名称】洛尔青【作者】［德］汉斯·克里斯托夫·沃尔普斯著；张世胜译【出版时间】10月【开本】32开，193页。
·【著作名称】柏辽兹【作者】［德］沃尔夫冈·德姆林著；黄湘舲译【出版

时间】3月【开本】32开，250页。

·【**著作名称**】李斯特【作者】[德]埃弗雷特·赫尔姆著；王庆余、胡君亶译【出版时间】10月【开本】32开，268页。

·【**著作名称**】中国古代音乐审美观研究【作者】叶明春著【出版时间】12月【开本】16开，232页。

·【**著作名称**】指挥家的境界灵感形成规程——与弗·拉日尼科夫的谈话【作者】[苏]基里尔·彼得罗维奇·康德拉申著【出版时间】12月【开本】16开，200页。

上海人民出版社

·【**著作名称**】寂静之音——汉语诗歌的音乐形式及其历史变迁【作者】沈亚丹著【出版时间】3月【开本】32开，322页。

·【**著作名称**】音乐哲学【作者】[英]阿伦·瑞德莱著；王德峰、夏巍、李宏昀译【出版时间】4月【开本】16开，225页。

上海人民美术出版社

·【**著作名称**】音乐鉴赏【作者】赵鸿光著【出版时间】4月【开本】16开，197页。

上海音乐出版社

·【**著作名称**】和声的结构功能【作者】[奥]阿诺德·勋伯格著；茅于润译【出版时间】5月【开本】16开，249页。

·【**著作名称**】声乐语音学【作者】郑茂平著【出版时间】4月【开本】18开，330页。

·【**著作名称**】听觉训练【作者】隋镛、傅红妹著【出版时间】4月【开本】16开，262页。

·【**著作名称**】二十世纪中华国乐人物志【作者】吴赣伯编【出版时间】5月【开本】16开，898页。

·【**著作名称**】门德尔松·无词歌——分析与演奏【作者】高佳佳编著【出版时间】5月【开本】8开，241页。

·【**著作名称**】中国戏曲"创腔"导论【作者】孙从音著【出版时间】6月【开本】16开，323页。

·【**著作名称**】20世纪音乐分析文集【作者】彭志敏著【出版时间】6月【开本】16开，508页。

·【著作名称】中国京剧与日本歌舞伎表演艺术比较【作者】朱香钗著【出版时间】6月【开本】16开，44页。

·【著作名称】音乐历史观与研究模式的求证【作者】田可文著【出版时间】6月【开本】18开，382页。

·【著作名称】民族音乐学文集【作者】蔡际洲主编【出版时间】6月【开本】18开，376页。

·【著作名称】音乐理论与音乐学科理论【作者】蔡际洲著【出版时间】6月【开本】16开，335页。

·【著作名称】赋格写作教程【作者】［英］E. 普劳特著；段平泰译【出版时间】8月【开本】大32开，308页。

·【著作名称】艺术概论【作者】彭吉象、张瑞麟著【出版时间】8月【开本】16开，284页。

·【著作名称】海顿钢琴作品演奏指导【作者】乔治·卢克腾伯格编著；王明华、周彬彬翻译【出版时间】8月【开本】8开，64页。

·【著作名称】勋伯格和声学【作者】［奥］阿诺德·勋伯格；罗伯特·D. W. 阿达姆斯英译；罗忠镕译【出版时间】8月【开本】16开，251页。

·【著作名称】声乐文化学【作者】郭建民著【出版时间】8月【开本】16开，359页。

·【著作名称】中国音乐简史【作者】夏滟洲、王小龙、陈永编著【出版时间】9月【开本】16开，198页。

·【著作名称】外国音乐简史【作者】王丹丹编著【出版时间】9月【开本】16开，176页。

·【著作名称】音乐与创造性思维【作者】程建平著【出版时间】9月【开本】16开，245页。

·【著作名称】西方管乐艺术史【作者】刘灏编著【出版时间】10月【开本】16开，177页。

·【著作名称】国外音乐教育文献选读与分析【作者】周世斌、宫正主编【出版时间】10月【开本】16开，372页。

·【著作名称】作曲技术理论研究文集【作者】彭志敏主编【出版时间】10月【开本】大16开，538页。

·【著作名称】世界民族音乐文化【作者】饶文心著【出版时间】10月【开

本】16开，245页。

·【著作名称】中国手风琴的多元化发展上海之春·手风琴国际论坛文荟【作者】李聪主编【出版时间】11月【开本】18开，82页。

·【著作名称】合奏与指挥【作者】朴东升编著【出版时间】12月【开本】16开，192页。

·【著作名称】钢琴教学论【作者】樊禾心著【出版时间】12月【开本】小16开，319页。

上海音乐学院出版社

·【著作名称】音乐分析学海津梁——钱亦平音乐文集【作者】钱亦平著【出版时间】1月【开本】32开，374页。

·【著作名称】赋格学新论【作者】陈铭志著【出版时间】1月【开本】32开，341页。

·【著作名称】守望并诗意作业——韩钟恩音乐文集【作者】韩钟恩著【出版时间】1月【开本】32开，402页。

·【著作名称】追寻胡笳的踪迹——蒙古音乐考察纪实文集【作者】莫尔吉胡著【出版时间】1月【开本】32开，238页。

·【著作名称】基本乐理简明教程【作者】童忠良著【出版时间】1月【开本】16开，214页。

·【著作名称】乐韵寻踪王耀华音乐文集【作者】王耀华著【出版时间】1月【开本】32开，542页。

·【著作名称】中国乐理【作者】杜亚雄、秦德祥著【出版时间】1月【开本】32开，346页。

·【著作名称】客家音乐文化概论【作者】温萍编著【出版时间】1月【开本】32开，301页。

·【著作名称】音乐的人文诠释——杨燕迪音乐文集【作者】杨燕迪著【出版时间】1月【开本】大32开，412页。

·【著作名称】250首和声习题解答【作者】桑桐著【出版时间】1月【开本】16开，212页。

·【著作名称】分析探讨纪念随感专著——桑桐音乐文集【作者】桑桐著【出版时间】1月【开本】32开，324页。

·【著作名称】中日音乐文化比较研究【作者】徐元勇著【出版时间】1月

【开本】32开，233页。

·【**著作名称**】黎锦晖与黎派音乐【作者】孙继南著【出版时间】2月【开本】32开，353页。

·【**著作名称**】探幽发微——李民雄音乐文集【作者】李民雄著【出版时间】3月【开本】32开，485页。

·【**著作名称**】戴维斯及其音乐研究【作者】张涓著【出版时间】4月【开本】32开，241页。

·【**著作名称**】曲式结构的理论基础论文集杨儒怀音乐文集【作者】杨儒怀著【出版时间】4月【开本】32开，247页。

·【**著作名称**】中国民族器乐作品解读与鉴赏【作者】施维主编；施维、沈周忆、巩成国编著【出版时间】6月【开本】32开，211页。

·【**著作名称**】学无界知无涯释论音乐为一种历史和文化的表达【作者】洛秦著【出版时间】4月【开本】32开，428页。

·【**著作名称**】理解·追问·反思——高士杰音乐文集【作者】高士杰著【出版时间】4月【开本】32开，171页。

·【**著作名称**】中国新音乐【作者】钱仁平著【出版时间】4月【开本】32开，373页。

·【**著作名称**】历史地阐释——上海南汇丝竹乐清音的传承与变迁研究【作者】齐琨著【出版时间】4月【开本】32开，401页。

·【**著作名称**】音乐二度创作的美学思考——张前音乐文集【作者】张前著【出版时间】4月【开本】32开，145页。

·【**著作名称**】溯源·立本·开拓音乐学文集【作者】西安音乐学院音乐学系编【出版时间】4月【开本】32开，462页。

·【**著作名称**】谢绍曾纪念文集【作者】胡靖舫主编【出版时间】4月【开本】32开，301页。

·【**著作名称**】茅于润音乐随笔选——争鸣与共鸣【作者】茅于润著【出版时间】6月【开本】32开，184页。

·【**著作名称**】寸草集——茅原音乐文集（一）【作者】茅原著【出版时间】6月【开本】32开，267页。

·【**著作名称**】铺路石——茅原音乐文集（二）【作者】茅原著【出版时间】6月【开本】32开，285页。

·【著作名称】谭抒真音乐文集【作者】谭抒真著；华天礽、蔡广敏、谭国璋主编【出版时间】6月【开本】16开，218页。

·【著作名称】中国乐评人手记【作者】邵奇青主编【出版时间】6月【开本】16开，491页。

·【著作名称】中国民间仪式音乐研究·华南卷（上、下册）【作者】曹本冶主编【出版时间】7月【开本】32开，489、528页。

·【著作名称】中国民间仪式音乐研究·华东卷（上、下册）【作者】曹本冶主编【出版时间】7月【开本】32开，523、554页。

·【著作名称】胡尔奇：科尔沁地方传统中的说唱艺人及其音乐【作者】博特乐图著【出版时间】7月【开本】32开，435页。

·【著作名称】二十世纪古琴文论目录【作者】林友仁、林晨编【出版时间】7月【开本】32开，230页。

·【著作名称】西方文化视角中中国传统音乐研究系列：20世纪西方音乐中的“中国因素”【作者】毕明辉著【出版时间】7月【开本】大32开，235页。

·【著作名称】中国传统音乐研究文库：中国大陆1900—1966：民族音乐学实地考察——编年与个案【作者】萧梅著【出版时间】7月【开本】32开，338页。

·【著作名称】钢琴音响的乐律学研究初探【作者】李涛著【出版时间】8月【开本】32开，247页。

·【著作名称】音乐博士学位论文系列：钟律研究【作者】王洪军著【出版时间】8月【开本】32开，182页。

·【著作名称】音乐博士学位论文系列：利盖蒂结构思维研究【作者】陈鸿铎著【出版时间】8月【开本】大32开，317页。

·【著作名称】谭盾有什么好？——钱仁平海上听乐记【作者】钱仁平著【出版时间】9月【开本】32开，247页。

·【著作名称】电子音乐创作与研究文集【作者】刘健、钱仁平、冯坚主编【出版时间】9月【开本】32开，435页。

·【著作名称】上海城市音乐文化丛书：俄侨音乐家在上海【作者】汪之成著【出版时间】11月【开本】32开，579页。

·【著作名称】上海音乐学院学术文萃1927—2007年作曲理论研究卷【作者】

杨立青主编；徐孟东、林华卷主编【出版时间】11月【开本】16开，531页。

·【**著作名称**】上海音乐学院学术文萃1927—2007年中国音乐史研究卷【作者】杨立青主编；洛秦卷主编【出版时间】11月【开本】16开，514页。

·【**著作名称**】上海音乐学院学术文萃1927—2007年外国音乐研究卷【作者】杨立青主编；杨燕迪、钱亦平卷主编【出版时间】11月【开本】16开，454页。

·【**著作名称**】上海音乐学院学术文萃1927—2007年音乐学理论研究卷【作者】杨立青主编；韩钟恩、萧梅卷主编【出版时间】11月【开本】16开，467页。

·【**著作名称**】上海音乐学院学术文萃1927—2007年中国传统音乐研究卷【作者】杨立青主编；黄允箴卷主编【出版时间】11月【开本】16开，480页。

·【**著作名称**】上海音乐学院学术文萃1927—2007年表演艺术研究卷【作者】杨立青主编；赵晓生卷主编【出版时间】11月【开本】16开，454页。

·【**著作名称**】中国传统音乐研究文库：古琴艺术汉英双语小辞典【作者】蔡良玉编译【出版时间】11月【开本】32开，247页。

三联书店

·【**著作名称**】荒岛音乐德国的选择【作者】［德］彼得·鲁齐卡著；朱甫晓译【出版时间】9月【开本】32开，181页。

山东文艺出版社

·【**著作名称**】黄翔鹏文存（两卷本）【作者】中国艺术研究院音乐研究所编【出版时间】5月【开本】16开，1291页。

文化艺术出版社

·【**著作名称**】欧美流行音乐直击【作者】汪睿著【出版时间】9月【开本】16开，241页。

·【**著作名称**】中华音乐典故与传说【作者】唐永荣编著【出版时间】6月【开本】16开，317页。

厦门大学出版社

·【**著作名称**】厦门音乐名家【作者】彭一万著【出版时间】3月【开本】

16 开，290 页。

·【著作名称】音乐微格教学【作者】马达主编【出版时间】10 月【开本】16 开，319 页。

西南师范大学出版社

·【著作名称】音乐欣赏·声乐【作者】周世斌主编【出版时间】1 月【开本】16 开，294 页。

·【著作名称】音乐论文写作【作者】李虻、姚兰编著【出版时间】1 月【开本】大 32 开，158 页。

·【著作名称】中国古代音乐美学简论【作者】胡郁青编著【出版时间】6 月【开本】大 32 开，190 页。

·【著作名称】音乐教育与心理统计基础【作者】周世斌编著【出版时间】7 月【开本】16 开，175 页。

·【著作名称】中国民族音乐形态学【作者】刘正维编著【出版时间】8 月【开本】16 开，244 页。

·【著作名称】音乐作品谱例与分析【作者】李虻编著【出版时间】8 月【开本】大 32 开，344 页。

·【著作名称】中外声乐发展史【作者】胡郁青著【出版时间】8 月【开本】32 开，278 页。

·【著作名称】音乐教学论【作者】尹红编著【出版时间】9 月【开本】16 看，206 页。

云南大学出版社

·【著作名称】探索·积淀·发展——音乐学本科教学论文集【作者】张宏伟主编【出版时间】3 月【开本】32 开，315 页。

·【著作名称】音乐理论与实践——云南艺术学院音乐学院硕士研究生优秀文集【作者】朱发刚、刘晓耕主编【出版时间】5 月【开本】32 开，379 页。

·【著作名称】音乐理论与实践——云南艺术学院音乐学院教师研究文集【作者】朱发刚、刘晓耕主编【出版时间】5 月【开本】32 开，314 页。

中国社会科学出版社

·【著作名称】山西省民间音乐遗产的传承与保护【作者】章建刚、王亮等著【出版时间】9 月【开本】16 开，262 页。

·【著作名称】沃尔夫冈·阿玛迪乌斯·莫扎特——一个用音乐播撒爱的使者【作者】张国壮著【出版时间】11月【开本】32开，319页。

中国传媒大学出版社

·【著作名称】音乐传播与传播音乐——中国音乐传播论坛（第二辑）【作者】曾遂今主编【出版时间】2月【开本】32开，355页。

·【著作名称】从中心到相对——电视音乐传播价值论【作者】何晓兵著【出版时间】10月【开本】16开，371页。

·【著作名称】世界音乐文化教程【作者】张谦编著【出版时间】11月【开本】32开，229页。

中华书局

·【著作名称】弦歌雅韵【作者】王迪整理【出版时间】7月【开本】大16开，267页。

中央民族大学出版社

·【著作名称】探索与创新——中央民族大学音乐学院教师论文集【作者】孟新洋主编【出版时间】10月【开本】32开，769页。

·【著作名称】音乐听觉训练的方法与途径【作者】文红宣著【出版时间】11月【开本】大32开，166页。

·【著作名称】基础和声【作者】刘锦宣著【出版时间】12月【开本】32开，693页。

中央音乐学院出版社

·【著作名称】音乐学学术规范读本【作者】蔡际洲主编【出版时间】1月【开本】32开，421页。

·【著作名称】20世纪西洋歌剧故事【作者】张洪岛编译【出版时间】1月【开本】32开，679页。

·【著作名称】中央音乐学院作曲77级【作者】王次炤主编；陈志音等撰文【出版时间】3月【开本】16开，420页。

·【著作名称】东西方乐律学研究及发展历程【作者】李玫著【出版时间】4月【开本】16开，271页。

·【著作名称】七老八十集【作者】吴祖强著【出版时间】4月【开本】32开，332页。

·【著作名称】第六届国际木卡姆研讨会论文集【作者】研讨会中方筹备组

编【出版时间】5月【开本】16开，346页。

·【**著作名称**】中国新疆维吾尔木卡姆艺术乐器图像、音响集萃【作者】本书编辑委员会【出版时间】5月【开本】16开，140页。

·【**著作名称**】程懋筠的音乐人生【作者】萧友梅音乐教育促进会编【出版时间】6月【开本】16开，365页。

·【**著作名称**】西方民族音乐学的理论与方法【作者】张伯瑜编译【出版时间】7月【开本】32开，321页。

·【**著作名称**】中国少数民族民间音乐舞蹈鉴赏【作者】桑德诺瓦著【出版时间】8月【开本】32开，430页。

·【**著作名称**】72首古典意大利歌曲字对字译词【作者】李维渤编译【出版时间】9月【开本】16开，81页。

·【**著作名称**】音乐艺术管理基础理论及案例分析【作者】和云峰编著【出版时间】12月【开本】32开，444页。

·【**著作名称**】中国萨满音乐文化——以东北阿尔泰语系民族为例的地方性叙述【作者】刘桂腾著【出版时间】12月【开本】32开，393页。

2007年刊发音乐考古资料汇编

邵晓洁 辑

本编辑录了2007年度发表于各大考古期刊、报纸的音乐考古资料。涉及期刊、报纸共二十余种，它们是：《中国文物报》、《文物》、《考古》、《考古学报》、《故宫博物院院刊》、《考古与文物》、《华夏考古》、《中原文物》、《江汉考古》、《东南文化》、《北方文物》、《四川文物》、《南方文物》、《浙江文物》、《文物世界》、《文物春秋》、《文博》、《文物天地》等。

一、乐器

序号	名称	质地	件数	出土地点	年代	基本描述	资料出处	备注
1	磬		1		晚商		贾连敏、曾晓敏、梁法伟、于宏伟：《河南荥阳胡村发现晚商贵族墓地》，《中国文物报》2007年1月5日第5版。	出土于M13二层台

<table>
<tr><th>序号</th><th>名称</th><th>质地</th><th>件数</th><th>出土地点</th><th>年代</th><th>基本描述</th><th>资料出处</th><th>备注</th></tr>
<tr><td rowspan="4">2</td><td>甬钟</td><td>青铜</td><td>8</td><td rowspan="4">陕西韩城</td><td>西周时期</td><td>合瓦形，甬中空与钟腔相通，内壁锉磨有纵向调音槽。另有S形钟钩7件，上端作龙首状。</td><td rowspan="4">陕西省考古研究所、渭南市文物保护考古研究所、韩城市文物旅游局：《陕西韩城梁带村遗址M27发掘简报》，《考古与文物》2007年第2期9—14页。</td><td rowspan="4">此为芮国墓地。其中，所出錞于应是迄今发现时代最早的錞于。</td></tr>
<tr><td>錞于</td><td>青铜</td><td>1</td><td>春秋早期</td><td>素面，制作粗糙。穹顶、宽肩、束腰、直口的椭圆形筒体。通高为38.9cm。</td></tr>
<tr><td>钲</td><td>青铜</td><td>1</td><td>春秋早期</td><td>柄断两截。柄呈八棱形，中空与腔相通。柄上有对称的4个长方形穿孔。腔体窄长，椭圆形。器表两面饰突起兽面纹。通高39cm。</td></tr>
<tr><td>铃</td><td>青铜</td><td>10</td><td>两周之间</td><td>形体较大，正背面饰兽面纹。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3</td><td>甬钟</td><td>青铜</td><td>未写</td><td rowspan="2">河南上蔡</td><td rowspan="2">春秋晚期或春战之际</td><td></td><td rowspan="2">马俊才：《河南上蔡周代墓地发掘获重大发现》，《中国文物报》2007年5月9日第2版。</td><td>出土于郭庄墓地的M1，为大型楚国贵族墓葬。</td></tr>
<tr><td>石编磬</td><td>石</td><td>未写</td><td></td><td>出土于郭庄墓地的M2，为大型楚国贵族墓葬。M2墓主人当是M1墓主人的夫人，时代略晚。</td></tr>
<tr><td>4</td><td>钟</td><td>青铜</td><td>未写</td><td>山西绛县</td><td>西周</td><td></td><td>宋建中、谢尧亭、王金平、李永敏、杨及耘、李建生：《山西绛县横北墓地二期考古发掘新收获》，《中国文物报》2007年9月14日第5版。</td><td>该墓地为西周时期倗国国君、夫人及其国人的墓地。</td></tr>
<tr><td>5</td><td>小铃</td><td>青铜</td><td>15</td><td>河南平顶山</td><td>490B.C.-470B.C.</td><td>其中2件残。形制相同，大小相差无几。正背面中部各有一道纵向镂孔，应为铸造时泥条形垫片所遗留。</td><td>河南省文物考古研究所、平顶山文物局：《平顶山应国墓地十号墓发掘简报》，《中原文物》2007年第4期12页。</td><td>墓主人身份为下大夫级贵夫人；该墓既是楚系墓葬，又受到了中原文化的强烈影响。</td></tr>
<tr><td>6</td><td>兽面纹铃</td><td>青铜</td><td>2</td><td>陕西韩城</td><td>春秋早期</td><td>形制、大小均相同。</td><td>陕西省考古研究所、渭南市文物保护考古研究所、韩城市文物旅游局：《陕西韩城梁带村遗址M19发掘简报》，《考古与文物》2007年第2期8—11页。</td><td>夫人墓。</td></tr>
<tr><td rowspan="2">7</td><td>兽面纹铃</td><td>青铜</td><td>1</td><td rowspan="2">河南平顶山</td><td rowspan="2">春秋早期早段</td><td></td><td rowspan="2">河南省文物考古研究所、平顶山市文物管理局：《河南平顶山应国墓地八号墓发掘简报》，《华夏考古》2007年第1期33—37页。</td><td rowspan="2">墓主人为应国国君。</td></tr>
<tr><td>小铃</td><td>青铜</td><td>4</td><td>可能为棺饰</td></tr>
</table>

序号	名称	质地	件数	出土地点	年代	基本描述	资料出处	备注
8	铃	青铜	2	重庆奉节	西汉	出土于M6。一大一小，形制大致相同。	重庆市文化局、湖南省考古研究所：《重庆奉节拖板崖墓群2005年发掘报告》，《江汉考古》第3期32页。	
9	铃	青铜	2	河南安阳	商代	出土于M17。两侧有扉棱，一件素面，未见铃舌；一件有阳线纹，为骨质铃舌，但残损。	殷墟孝民考古队：《河南安阳市孝民屯商代墓葬2003—2004年发掘简报》，《考古》2007年第1期32页。	
10	猴头埙	陶	1	河南巩义	隋唐		河南省文物考古研究所、中国文物研究所：《河南巩义市黄冶窑址发掘简报》，《华夏考古》2007年第4期122页。	
11	镈	陶	5	浙江温岭	西汉初期	分二式。Ⅰ式3件，形制相同，大小不一，原应编为一组。Ⅱ式2件，形制相同，大小相近。	浙江省文物考古研究所、温岭市文化广电新闻出版局：《浙江温岭市塘山西汉东瓯贵族墓》，《考古》2007年第11期13—14页。	该墓为一座东瓯国的上层贵族墓，亦不排除为东瓯国王陵的可能。
	錞于	陶	3			形制相同，大小相近。分二式。		
	磬	陶	18			形制相同，大小略有差异。		
12	磬	石	1	山西襄汾	夏代	出土于H1。长条形，鼓股区分不明显，中部偏上有一对钻孔。长120cm。	襄汾市博物馆：《山西襄汾县张槐遗址出土大型石磬》，《考古》2007年第12期85页。	
13	甬钟	原始瓷	7	浙江长兴	战国早期晚段	根据纹饰的差异分二型。A型3件，B型4件。	浙江省文物考古研究所、长兴县博物馆：《浙江长兴鼻子山越国贵族墓》，《文物》2007年第1期10—21页。	
	镈		3			大小相近。根据形制的差异分二型。A型2件，B型1件。		
	勾鑃		8			大小略异，分三型。A型4件，B型2件，C型2件。		
	钲		1			体形较小。		
	錞于		3			大小不一。分二型，A型2件，B型1件。		
	悬铃		6			形制、大小基本相同。		暂定名。
	磬		13			分二型。A型9件，B型4件。		13件之数为完整的和可复原的，另有一些无法修复的残碎片。
	悬铃		6			分三型。A型3件，B型2件，C型1件。		暂定名。

序号	名称	质地	件数	出土地点	年代	基本描述	资料出处	备注
14	铙	青铜	1	安徽宣城	春秋时期	体扁圆而短阔，钲部饰夔龙纹，2个乳丁。	王爱武：《安徽宣城出土的青铜器》，《文物》2007年第2期39页。	
15	甬钟	青铜	20	河南叶县	春秋中晚期		平顶山市文物管理局、叶县文化局：《河南叶县旧县四号墓春秋墓发掘简报》，《文物》2007年第9期12—35页。	
	纽钟		9					
	镈		8			螺旋枚镈4件，四扉棱镈4件。		
	建鼓座		1					
	兽形磬架饰		2					
	跽坐俑		16					可能是用于悬挂石磬的铜帽首。
	钟撞首		1					
	磬	石	16			仅2件保存尚可，其余已无法复原。		
	骨棒		1			残。		疑为木瑟上的弦柱。
16	铙	青铜	1	浙江温州	西周早期	甬粗大，中空与腔体相同，上有旋。钲、鼓、乳丁间、篆间均布满大型云雷纹，舞部无纹饰。通高47cm。	浙江省文物考古研究所、温州市文物保护考古所、瓯海区文博馆：《浙江瓯海杨府山西周土墩墓发掘简报》，《文物》2007年第11期26—28页。	
17	甬钟	青铜	5	陕西宝鸡	西周早期至西周晚期	其中1件有斡无旋，其余斡旋皆有。其中2件右鼓部未见标识第二基音的纹饰，其中3件内壁未见调音痕迹。	宝鸡市考古研究所、扶风县博物馆：《陕西扶风五郡西村西周青铜器窖藏发掘简报》，《文物》2007年第8期5—27页。另见，宝鸡市考古队、扶风县博物馆：《山西扶风县新发现一批西周青铜器》，《考古与文物》2007年第4期3—5页。	

二、图像

序号	名称	件数	出土地点	年代	基本描述	资料出处	备注
1	画像石	1	安徽宿州	东汉中晚期	安徽省苏州市褚兰镇画像石第二石，上为百戏图，惜残。浅浮雕结合阴线刻。左一建鼓，右一人执桴击鼓，右上一人吹箫，一人吹竽，右下一人倒立。	盛储彬：《徐州新发现一批散存画像石》，《中原文物》2007年第2期108—109页。	

序号	名称	件数	出土地点	年代	基本描述	资料出处	备注
2	画像石	1	江苏铜山	东汉	第三石第二层有乐舞内容，涉及抚琴、起舞、吹箫等；第三层右半为百戏图，中心为建鼓，鼓跗为一伏兽，鼓上有两层圆幢、羽葆、拔拂，左右各一人执桴击鼓，鼓右一人吹箫，一人吹竽等。	徐州博物馆：《江苏铜山县伊庄汉洪山画像石墓》，《华夏考古》2007年第1期51—53页。	
3	乐俑	2	河南巩义	隋唐	1件为抱琵琶俑，1件为执腰鼓俑。	河南省文物考古研究所、中国文物研究所：《河南巩义市黄冶窑址发掘简报》，《华夏考古》2007年第4期122页。	
	骑马俑	1			马上为乐俑，双手横置腰鼓。		
4	抚琴俑	1	四川成都	东汉早期偏晚至东汉晚期	出土于HM乳丁间3。	成都文物考古研究所、新都区文物管理所：《成都市新都区东汉崖墓的发掘》，《考古》2007年第9期44—45、52—53页。	
	抚琴俑	1		东汉早期	出土于LM2。		
	女舞俑	3					
5	乐舞浮雕	1组	河南龙门石窟	唐代	共6名乐舞图像，其中有2名舞伎，4名乐伎。乐伎分别持铃或小钹、腰鼓、拨子拨弦、排箫。	李晓霞：《龙门石窟东山擂鼓台区乐舞资料的新发现》，《文物》2007年第10期94—96页。	

中国音乐年鉴·2008·

编后记

此刻正值2010年的平安夜，刚刚完成了本卷的编撰工作。编辑年鉴的过程，犹如观音乐界及学术界的万花筒。一直以来，我们都是依靠着外部的学术力量来支持着这部历史档案的编修工作，所以外部学术环境的变化也必然地影响到我们的编修工作。虽然学术界的浮躁使人们没有时间静下来进行学术检讨，但《中国音乐年鉴》秉持的“史工”立场却不幸地记录下了这个时代之病！我们的常规栏目“学术研究综述”、“专题综述”和“音乐创作及评论”等栏目的作者所面对的是成数倍甚至十几倍于过去的阅读量，但检审之下，却多为了完成工作指标的南郭之作，鲜见有学术深度的研究力作。我们从对音乐创作的总结中，也看到太多违反艺术创作规律

的应景之作。创作、出版方方面面呈现出数字上的“欣欣向荣”、制作上的高科技和装饰的奢华，这些究竟是文化繁荣还是一个又一个“五年计划”的成果堆积，或者这只是盛世狂欢？作为年鉴编撰者，看到这些，难免慨叹，这或许也是年鉴不得不记录的现实之窘！

有的文稿虽为年鉴撰写，却属于作者所在单位的某课题项目。这也是我们以前没有遇见过的新情况。这样的撰写身份是否还能保持冷静客观的述评立场，这似乎也成了一个需要思考的问题。

本卷“资料库”栏目中的博士论文提要，我们补充了上卷中遗漏的2006年答辩论文，汇总起来，两年共有七十余人。这是“大丰收”还是“大跃进”，留于后人评说，但以编辑立场看，其中有些选题与学术水准与博士学位的学术期待还有些距离。

考虑到年鉴文体及学术目的的性质，出于节约页面空间，我们仍使用脚注形式。

在历卷的编辑工作中，常常感到被动的工作状态令人为难。我们需要外部力量的支持，我们也努力想要反映时代故事。但这种写历史的工作需要整个学术共同体的理解与支持，感谢一贯支持我们的同仁，并期待着更多的支持与配合。

编者于2010年平安夜